
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Teruel Cáceres, Iván; Usandizaga, Helena, dir. Dos modos de ver y sentir el Perú : las propuestas estéticas y culturales enfrentadas de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44936>

under the terms of the  license

Trabajo de investigación

**Dos modos de ver y sentir el Perú: las propuestas estéticas y culturales
enfrentadas de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa**

Iván Teruel Cáceres

Directora: Helena Usandizaga Lleonart

Departament de Filologia Espanyola
Bellaterra, septiembre de 2007
Programa de Doctorado en Filología Española
(Opción literatura)

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	3
 <u>Capítulo I</u>	
 <i>El indigenismo intelectual y literario del siglo XX: otra manifestación de la heterogeneidad socio-cultural peruana.</i>	7
1. <u>Escribir en el aire: la realidad peruana en la encrucijada de su heterogeneidad y la desmitificación del mestizaje como proceso de asimilación.</u>	7
1.1 <i>El encuentro de Cajamarca como origen de la interacción entre literatura oral y literatura escrita en el área andina.</i>	9
1.2 <i>La homogeneización imposible.</i>	12
2. <u>El indigenismo en el contexto de la búsqueda de una nueva identidad nacional y continental.</u>	21
2.1 <i>El indigenismo como movimiento social, político e intelectual.</i>	21
2.1.2 <i>Luis E. Valcárcel, Federico More y José Uriel García: tres ideas diferentes dentro del indigenismo.</i>	25
2.1.3 <i>José Carlos Mariátegui: el indio incorporado a la modernidad a través del socialismo y la primera clasificación de la literatura indigenista.</i>	28
2.2 <i>El indigenismo literario.</i>	31
2.2.1 <i>La periodización de Tomás Gustavo Escajadillo.</i>	33
2.2.2 <i>“La profundidad histórica del indigenismo” según Cornejo Polar.</i>	37
 <u>Capítulo 2</u>	
 <i>El proyecto transculturador de Arguedas: su papel de mediador cultural.</i>	
1. <u>José María Arguedas: entre la tragedia personal y el heroísmo cultural.</u>	40
1.1 <i>El espacio narrativo autobiográfico.</i>	44

1.1.2 Breve biografía de Arguedas.	49
1.2 “Una pelea verdaderamente infernal con la lengua”.	53
1.3 Una nueva forma de hacer novela.	60
1.4 Hacia la asunción de la cosmovisión andina: la elección cultural de Arguedas a través de su obra narrativa.	65
1.4.1 El narrador en primera persona de los relatos arguedianos: “me quedé fuera del círculo”.	67
1.4.2 Los ríos profundos: la adopción definitiva de la cultura indígena y un modelo alternativo de comunicación.	72
 <u>Capítulo 3</u>	
<i>La utopía arcaica: el indigenismo y Arguedas desde los presupuestos estético-ideológicos de Vargas Llosa.</i>	
1. <u>La búsqueda acuciosa de una respuesta para explicar el Perú</u>	82
2. <u>La utopía arcaica: la crítica literaria como pretexto para el despliegue del propio sistema axiológico.</u>	90
2.1 “El lugar de enunciación autoritario”.	90
2.2 Redefinición del concepto: la utopía andina como utopía arcaica o el planteamiento de la oposición civilización/barbarie desde el título del ensayo.	92
2.2.1 La utopía andina.	94
2.2.1 La literatura como una gran mentira persuasiva: “la verdad de las mentiras”	98
2.2.2 Otra manera de ver las cosas.	103
<u>Comentario final</u>	106
<u>Bibliografía</u>	108

Introducción

Hay dos tipos de cronistas, los que acompañan a los españoles, que van desde Bernal del Castillo hasta Vargas Llosa en el Perú, y los que acompañan a los vencidos, que van desde Guamán Poma hasta José María Arguedas¹.

La cita de Scorza revela el destino inevitablemente trágico de una sociedad y un país cuya conflictiva situación se fraguó en los hechos de la Conquista. De la colisión que produjo la llegada de los españoles al Perú, la primera consecuencia trascendental para la posterior constitución desigual de la realidad andina, es que los dos mundos que entraron en disputa no establecieron un intercambio cultural recíproco sino que se impuso una dinámica de dominación/resistencia, de hegemonía/alteridad. O lo que es lo mismo: una cultura dominante, intentando imponer sus valores, esquemas y mentalidades a una cultura subalterna que procura salvaguardar, a través de los más diversos mecanismos y a lo largo de más de cinco siglos, sus señas de identidad básicas. Esa situación desigual de fuerzas se vio agravada, además, por los abismos que separaban los dos universos culturales que entraron en contacto, originando de este modo, una bipolaridad tensa –que después se iría complejizando en un tejido socio-

¹ Manuel Scorza: *Queahcer*, Lima, DESCO, n°69, enero-febrero 1991, pp. 94-111

cultural múltiplemente diverso— entre los principales rasgos definitorios de ambas tradiciones: conciencia mítica del tiempo contra conciencia histórica, tiempo cíclico y reversible contra tiempo lineal e irreversible, oralidad contra escritura, colectivismo contra individualismo, etc. Ese esquema desigual y bipolar, pese a que, como se ha dicho, cada vez existirán más franjas intermedias que problematizarán la situación, pervivirá de forma bastante transparente en determinadas expresiones culturales del siglo XX. Sólo hay que ver el caso de los dos escritores que centrarán este estudio: Arguedas y Vargas Llosa. Sus diferentes propuestas estéticas a través de sus diferentes modos de sentir el Perú, herencias manifiestas de las dos tradiciones que entraron en conflicto y de sus rumbos divergentes, conformarán la parte medular de este estudio. El trabajo irá encaminado hacia la comparación entre el proyecto transculturador de la narrativa de Arguedas y el particular sistema axiológico que pone en funcionamiento Vargas Llosa en su ensayo *La utopía arcaica* para encontrar en la aculturación de los indígenas el único modo de desarrollo del Perú. Se trata de propuestas antitéticas ante una misma realidad fragmentada y dolorosa. Pero mientras Arguedas intentará ejercer de mediador cultural para acortar las históricas y traumáticas distancias entre las dos tradiciones, Vargas Llosa se empeñará en aumentarlas agudizando los planteamientos bipolares, que se habían instalado en el seno de la realidad peruana hasta formar parte de su propia identidad trágica, redefiniendo los términos pero conservando la verticalidad moral de los mismos. Es decir, uno de los conjuntos nocionales, caracterizados ambos por un campo semántico muy específico, está connotado positivamente mientras que el otro lo está negativamente. Las nuevas dicotomías, las nuevas parejas antitéticas serán civilización contra barbarie, progreso técnico contra arcaísmo, modernidad contra tradición, racionalidad contra irracionalidad, desarrollo contra subdesarrollo, etc. Por su parte, Arguedas se embarcó en un proyecto sin precedentes en el Perú que, no sólo intentaba aproximar las dos tradiciones, sino que planteaba recuperar la cultura indígena para la vida y el desarrollo del país y situarla como base para un modelo de modernización alternativo.

La labor de Arguedas será estudiada desde sus ficciones, tratando sus aspectos más relevantes, de tal forma que el propio análisis de los mismos pueda iniciar el cuestionamiento de muchas de las valoraciones que realizará Vargas Llosa en *La utopía arcaica*. El comentario de los ejes fundamentales de la narrativa arguediana, reforzado por las opiniones de algunos de los especialistas más reputados sobre Arguedas, intentará revelar el valor y el mérito que Vargas Llosa le negará en su ensayo. La

conjunción en un mismo producto estético, respetando las leyes de coherencia internas que determinan la calidad del arte, de elementos culturales tan disímiles como la oralidad y la escritura, la tradición clásica y la tradición popular, el español y el quechua, etc., se erigirá como uno de los grandes logros creativos de José María Arguedas.

Vargas Llosa, en cambio, será abordado desde la perspectiva del particular viraje ideológico –se verá en el apartado correspondiente que dicho cambio es matizable– que lo conducirá hacia la búsqueda de los males del Perú en la cultura indígena. Un autor, que en sus primeras obras había intentado recrear la realidad peruana desde el mayor número de perspectivas y voces posibles y que había señalado al poder político y al poder militar como los principales causantes de la precaria situación del Perú, empezará a percibir en la cultura “primitiva” del país el principal escollo para su modernización y desarrollo. Éstos sólo podrán ejecutarse si las culturas nativas “pagan el alto precio” de la aculturación, de la renuncia a sus tradiciones y a su lengua. Se analizarán, además, esos particulares mecanismos de juicio y crítica que empleará para legitimar sus presupuestos estético-ideológicos y políticos. La validación de sus premisas se constituirá como la base de su interpretación de la obra de Arguedas, la cual, según el principio estético de autonomía del arte y de los “demonios personales” que plantea Vargas Llosa, carece de verdad histórica y, por lo tanto, de simbolismo cultural, con lo cual pasa a ser *sólo* una manifestación literaria que se explica por las oscuras motivaciones del escritor.

Para entender mejor el contexto en el que se produce esa divergencia y su origen habrá que hacer un recorrido por la historia del país peruano, para pulsar el ambiente que antecedió esa relación conflictiva entre los dos escritores más representativos de los dos modos de ver y de sentir el Perú. En el segundo capítulo, se realizará un repaso por las circunstancias que confluieron para el surgimiento del movimiento indigenista en el que nacerá literariamente Arguedas. Será interesante abordar una época, los años 20 del pasado siglo, en la que concurrieron una serie de circunstancias nacionales, continentales e internacionales que derivaron en la llegada al ámbito de la intelectualidad peruana, tradicionalmente circunscrita a la élite criolla, de una clase media emergente y mestiza, que empezó a rescatar para el cauce comunicativo occidental el universo de la cultura indígena. En ese contexto nacería el indigenismo literario, con lo cual, la segunda parte del capítulo dos irá destinada a exponer algunas de las clasificaciones más importantes elaboradas por los críticos especialistas.

Pero antes que nada, habrá que ir a buscar las causas remotas que desencadenan y posibilitan una divergencia de miradas tan grande entre dos escritores contemporáneos de un mismo país, habrá que explicar por qué la realidad peruana está constituida en torno a una diversidad y una conflictividad de base, genérica, que acaba marcando el destino de un país. El origen, como se ha apuntado antes, se remonta a la Conquista. Y uno de los que ha estudiado mejor esa heterogeneidad socio-cultural de la realidad andina ha sido Cornejo Polar, con uno de cuyos ensayos –quizás el más relevante– empezará su andadura este trabajo.

Capítulo I

El indigenismo intelectual y literario del siglo XX: otra manifestación de la heterogeneidad socio-cultural peruana

1. *Escribir en el aire*: la realidad peruana en la encrucijada de su heterogeneidad y la desmitificación del mestizaje como proceso de asimilación.

Un repaso por los acontecimientos históricos y por los procesos culturales que transformaron irreversiblemente el universo andino delatan, no sólo la toma de conciencia por parte del pueblo indígena de su situación de opresión y la consiguiente voluntad –formalizada en la configuración de ese movimiento de resistencia y reivindicación cultural denominado utopía andina– de cambiar el estado de cosas, sino también la construcción –por más paradójico que parezca– de una realidad fracturada, escindida, agrietada, contradictoria, dolorosa y tensa. Ese encontronazo histórico que supuso la conquista, de cuyas fricciones prorrumpirá la extensa heterogeneidad desconcertante, se proyectará sobre las dinámicas literarias en forma de causa primigenia adonde habrá que ir a buscar algunas claves. No se puede volver la vista al pasado histórico, por ejemplo, si se quieren entender esas formas literarias nativas que subyacen en buena parte de la literatura hispanoamericana del siglo XX, en general, y de la literatura indigenista peruana en particular.

Antonio Cornejo Polar sentó, con la publicación de este ensayo², las bases ideológicas y metodológicas de buena parte de la actual crítica peruana dedicada al estudio de la literatura indigenista. Conceptos como heterogeneidad conflictiva, contradicción discursiva, “suturas homogeneizadoras”, “armonía imposible”, sujeto contradictorio o “sujeto migrante”³ –si no inaugurados por Cornejo Polar, sí convertidos por él en componentes de un campo semántico recurrente, característico y relevante para su teoría– aparecerán en los mismos términos o en expresiones equivalentes en muchos de los estudios actuales sobre la conflictiva realidad peruana. El estudio de Cornejo Polar explora en los márgenes extraliterarios –en la historia, en la antropología, en la sociología– buscando el origen de una tensa diversidad socio-cultural que también encuentra su reflejo en la literatura peruana desde la época romántica hasta la actualidad⁴. Por esa razón el resumen parcial⁵ de *Escribir en el aire* aparece en el presente trabajo en esta posición inicial, para ejercer de bisagra entre la coyuntura histórica de la Conquista, que es la que desencadena el carácter pluridiverso y multiconflictivo de la realidad peruana, y la situación histórica en la que se produce el indigenismo intelectual y literario del Perú, corriente dentro de la cual se formará Arguedas y a la que valorará Vargas Llosa en *La utopía arcaica*. En el ensayo de Cornejo Polar, en un recorrido diacrónico por la historia del Perú desde la conquista, el autor busca en los acontecimientos de esta última la causa que explique la naturaleza particular de la literatura peruana. El hilo conductor del estudio, la premisa básica en torno a la cual gravitará todo el sistema interpretativo, será esa relación de incomunicación y de convivencia traumática –permanente e irresoluble– derivada de la colisión entre dos mundos y fraguada en la conquista, concretamente en el trágico encuentro en la plaza de Cajamarca.

² Antonio Cornejo Polar: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

³ Este concepto aparece en un artículo suyo posterior: “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, LXII, n° 176-177, 1996, pp. 873-844.

⁴ Es a partir del Romanticismo con novelas como *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui o *Aves sin Nido* de Clorinda Matto cuando el mundo indígena empieza a aparecer como referente en las obras literarias y, por lo tanto, se da cuenta de una parte de la realidad que hasta entonces había sido ignorada.

⁵ Los capítulos resumidos serán el primero y una parte del segundo, que son los que sirven como enlace entre los hechos de la conquista, que desencadenan la creciente y conflictiva heterogeneidad socio-cultural peruana, y los inicios del siglo XX. El quinto subcapítulo de la segunda parte, referido a tres novelas románticas, y el tercer capítulo, dedicado al indigenismo intelectual y literario, pueden aparecer citados cuando se aborden las cuestiones de las que tratan.

1.1 El encuentro de Cajamarca como origen de la interacción entre literatura oral y literatura escrita en el área andina.

El hecho histórico de la conquista provocó, además de toda la serie de problemáticas socio-culturales ya referidas, el inicio de la cohabitación entre los dos sistemas discursivos predominantes de ambas tradiciones: la oralidad y la escritura. A pesar de que cada uno de los sistemas posee sus propios códigos y rige sus propias leyes, la nueva realidad latinoamericana –sobre todo a partir del siglo XX, donde se mirará hacia el pasado prehispánico en busca de una identidad continental– pone en juego una amplia “franja de interacciones” entre los dos mecanismos de difusión cultural que entran en contacto a raíz de la invasión española.

En el caso específico peruano, Cornejo Polar ubica en el episodio de la plaza de Cajamarca –ocurrido el 16 de noviembre de 1536, desembocará en la captura de Atahualpa–, el “grado cero” del proceso de interacciones entre oralidad y escritura. El suceso adquiere una dimensión simbólico-trágica extraordinaria por cuanto se convierte en el punto de partida, en el origen, de una historia permanente de violencia y conflictos pero también de imbricaciones, de influencias recíprocas, de anudamientos que irán configurando la realidad e identidad contradictoria y multidiversa, poliforme, del país andino y de los sujetos que integran sus sociedades. Esa primera toma de contacto, fallida, entre el canal de comunicación indígena y el occidental inaugura, por otra parte, una de las grandes disyuntivas de la identidad latinoamericana: ¿cómo considerar propia una literatura cuya lengua y cuyo soporte –la letra impresa– habían sido importadas –e impuestas– por la cultura invasora? El acontecimiento de Cajamarca revela, además, el inicio de una incomunicación que se va a acabar erigiendo como uno de los principales abismos entre los dos mundos.

Quedan pocos testimonios de quienes presenciaron en directo los hechos de Cajamarca y todos son, como es de suponer, del lado español. Las versiones de los cronistas difieren en detalles pero todas mantienen una estructura común: a la entrada del inca a la plaza, transportado en unas andas y acompañado por un séquito de unas 300 personas⁶, sale a recibirlo el padre Vicente Valverde, quien, a través del intérprete Felipillo, le transmite a Atahualpa los postulados de la fe católica. Por un lado, le invita –casi sería mejor decir que lo fuerza– a la conversión religiosa, a la aceptación del

⁶ Este dato concreto está extraído de Manuel Burga: *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Fondo editorial, 2005 [1988], pp. 109-111.

mensaje evangélico y, por el otro, requiere su sujeción “al orden de la España imperial”. Atahualpa no entiende demasiado bien ni el contenido del discurso ni el sentido de la propuesta y esgrime que su pueblo ya tiene sus propios dioses, que no ve la necesidad de tener que suplantarlos. Ante esa reacción del inca, el padre Valverde le alcanza la Biblia (o un breviario según las versiones) explicándole que el mensaje del verdadero Dios, su palabra, se halla en esa obra. Atahualpa escruta el libro, lo examina detenidamente, intenta abrirlo y no sabe y, al ser incapaz de descifrar visualmente ningún mensaje, se lo lleva al oído para comprobar si, efectivamente, aquel objeto contiene la palabra de Dios. El equívoco que se produce es extraordinario y, según Cornejo Polar, se convierte en “el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión”⁷: para el rey inca la palabra, debido a la condición ágrafa de su cultura, no podía ser sino hablada y oída, no podía dissociarse de la voz. Al no escuchar nada, Atahualpa arroja el libro al suelo denunciando un engaño, acto que, al ser interpretado y proclamado a voz en grito por el padre Valverde como un sacrilegio, desencadenará la reacción violenta del ejército español, que perpetrará en ese instante la primera gran masacre de la historia en los Andes. La confusión comunicativa revela –al menos ese sentido le dieron los cronistas– el fracaso ante la experiencia de lectura del máximo representante de la “experiencia cultural nativa”, lo cual significa que “él y su pueblo quedan sujetos a un nuevo poder, que se plasma en la letra”. El inca, al ignorar el mensaje escrito, está ignorando al mismo tiempo a Dios y al rey: “doble ignorancia que, en la época, se confunde en un solo pecado imperdonable”⁸. De este modo, la escritura en los Andes, desde esa contingencia histórica, no remite únicamente a una práctica cultural sino que adquiere para las mentalidades indígenas una significación de poder y de dominio, de imposición. Para Cornejo Polar, el evento de Cajamarca se convierte en un “ritual de poder”: la Biblia, símbolo supremo de una institución como la Iglesia Católica que practicaba un fanatismo oficializado y poseía un carácter autócrata, dogmático e impositivo que trasladaba a las pautas de comportamientos socio-culturales, ejerció de eje significativo y emblemático del autoritarismo católico. Es decir, la única posibilidad real que existía para que fructificara el diálogo, más allá del rechazo explícito que supuso el desprecio del inca hacia el objeto sagrado, era aceptar la relación de dominación/sumisión que proponía la Iglesia. La propia institución

⁷ *Op. cit.* p. 26.

⁸ *Ibíd.*, p. 38.

eclesiástica establecía la única propuesta de comunicación factible –la sumisión del otro– y cancelaba cualquier otra posibilidad de negociación. La oferta de diálogo de los españoles, en realidad, fue ficticia y seguramente fue concebida como pretexto que justificara la aparición de la fuerza y la violencia. El rol de la Biblia acontece, pues, decisivo para el conflicto que se establece entre oralidad y escritura porque la letra se sacraliza y queda sesgada su misión como instrumento y medio de conocimiento. El libro se convierte en objeto fetiche que adquiere atributos casi mágicos –no hay que olvidar que los españoles pretendieron que la Biblia, en una suerte de epifanía, revelara al inca, un sujeto que no conocía ni la escritura ni la lengua de los invasores, los misterios de la fe cristiana: “lo esencial es, entonces, que la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y de la autoridad”⁹.

En el siguiente apartado del ensayo, dentro del primer capítulo todavía, Cornejo Polar se traslada al ámbito de lo popular para analizar los mecanismos de reformulación de la oralidad y el funcionamiento de la memoria colectiva. Resulta interesante el elogio permanente hacia el engranaje de la tradición oral, hacia su constitución dinámica, hacia su capacidad para reelaborar y redefinir una historia, la propia, de marcado sesgo trágico. El crítico destaca, por ejemplo, cómo la oralidad indígena, en la comparsa del Inca/Capitán¹⁰, ejecuta una suerte de “suspensión de la historia” concluyendo el relato de los hechos históricos justo antes de la muerte del Inca. Esta circunstancia es posible porque la ritualidad indígena, fundamentada en torno al baile –y, por tanto, en torno al movimiento continuo– y a la repetición cíclica de las ceremonias litúrgicas concibe la memoria histórica dentro de unos parámetros de circularidad, repetición y cambio. A cada nueva representación, la tradición popular rehace su propia historia, la modifica, y esas constantes transformaciones no le restan carga de verdad porque revela el estado de la conciencia colectiva del pueblo, la actitud que adoptan ante su propio pasado. La racionalidad indígena ofrece una alternativa al modelo occidental de historia lineal, finita, estática e irreversible y ese mecanismo distinto de conservación y reafirmación cultural es el que le hace decir a Cornejo Polar que “no es lo mismo escribir la historia que bailarla”¹¹. El resto del apartado y del capítulo versa sobre el funcionamiento de los

⁹ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁰ La comparsa sería una danza que sustituiría, según el trabajo de Burga citado, a los antiguos *taquis* prehispánicos y significaría también el antecedente de las primeras representaciones dramáticas en los Andes.

¹¹ *Op. cit.* p. 53.

wankas, que sería el texto andino más arcaico y lo más parecido a una representación dramática. Su análisis abunda sobre esas dinámicas orales recién expuestas que se configuran en torno a unos mecanismos de reformulación de los hechos históricos a través de los cuales la población autóctona reactualiza su pasado. Lo elemental de ese viaje que realiza Cornejo Polar a los orígenes de la multiconflictividad peruana es entender que “desde entonces nuestra literatura comienza la conquista y apropiación de la letra, pero instalada en ese espacio –el espacio de la “ciudad letrada”– no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible, el deseo de la voz”; e imprescindible resulta también comprender que esa relación de tensión entre la oralidad y la escritura quizás no sea sino uno de los muchos reflejos que provoca la formación de un sujeto que empieza a percibir que su identidad contiene también la del otro y que ambas están condenadas a existir en desgarrada y conflictiva convivencia.

1.2 La homogeneización imposible.

Llegados a este punto, el segundo capítulo de *Escribir en el aire* es especialmente interesante por cuanto supone el enlace entre la conquista, la época de la colonia, la emancipación y el contexto cultural del siglo XX a través del análisis de aquellos discursos que proyectaron, sobre la base de un mundo percibido o intuido como fragmentario, un intento por acortar o neutralizar los abismos, las tensiones y las grietas de la abigarrada realidad peruana. Pero el anhelo de unificación, como se verá, “no puede menos que abismar aún más el contenido y el funcionamiento de la categoría de contradicción”¹².

Los primeros intentos de conciliación entre opuestos culturales los llevaron a cabo los intelectuales mestizos en la narración de sus crónicas. Estos intelectuales, pertenecientes a esa nueva casta nacida de la violencia de la conquista, se convertirán en individuos complejos y contradictorios, en arquetipos del trauma, en aglutinadores de la escisión por tener interiorizada e individualizada la tensión y la lucha entre opuestos, en portadores de una crisis de identidad causada por esa sensación de desarraigo que les originará su *status* indefinido y fronterizo.

Especialmente interesante será, por sus tremendas ambigüedades y contradicciones y, también, por la relevancia que adquirirá como símbolo del mestizaje

¹² Ibídem, p. 92.

en el imaginario colectivo, la figura del Inca Garcilaso de la Vega. De él será, según Cornejo Polar, el primer gran discurso homogeneizador de la historia del país andino. En ese primer gran intento por conjugar y conciliar las dos tradiciones disímiles que entraron en conflicto en el Perú a raíz de la Conquista, jugó un papel fundamental la formación clásica del cronista. Para el crítico peruano, el Inca encontró en el neoplatonismo “una base conceptual especialmente apropiada para pensar y pensarse en función de una armónica convergencia de fuerzas disímiles y encontradas, hasta la certeza -no sin grietas- acerca del sentido providencial de la historia”¹³. Sin embargo, ese intento de conciliación, que fue percibido por la historia tradicional como la posibilidad de síntesis o convivencia feliz entre lo indio y lo español, va dejando en el texto marcas de la difícil solubilidad de los contrarios. Por ejemplo, cuando Garcilaso ensalza y elogia la política expansionista inca basada en el respeto hacia las tradiciones regionales y en las alianzas pacíficas a través del diálogo y la compara tácitamente con el modelo español, “la realidad de la colonia se presenta en toda su violencia, en toda su injusticia y en todo su horror”¹⁴. Hay que hacer un inciso, en este punto, para comentar brevemente un artículo de Beatriz Pastor que complementa, por ofrecer otra visión sobre el Inca, el trabajo de Cornejo Polar.

Según Pastor, esa crítica subliminal al régimen español, no implica el deseo de retorno del Incario sino que “se subordina a un proyecto utópico mucho más complejo” que pretende establecer un espacio de negociación, de reapertura del diálogo. Un texto, el del Inca, que propone, a través del restablecimiento de la comunicación truncada en Cajamarca, “la neutralización de la violencia y la resolución simbólica de la oposición fundamental indio-español”. Desde su constitución bicultural y bilingüe, el mestizo Garcilaso es la figura idónea para asumir el papel de mediador cultural y plantear un Perú utópico que no pretende la vuelta al pasado sino que se sitúa en el futuro, “en la visión utópica de una sociedad justa que encarne por igual los valores incas y cristiano-occidentales, *sólo incompatibles dentro de la realidad histórica y corrompida de la colonia*”¹⁵.

Volviendo sobre el trabajo de Cornejo Polar, para éste la condición mestiza del Inca sería el eje fundamental de su crónica, concebida y elaborada como una “laboriosa

¹³ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ Beatriz Pastor: “La razón utópica del Inca Garcilaso”. En: Mabel Mora! a (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América, 1998, p. 41.

¹⁵ Énfasis mío.

semiosis destinada a producir la legitimidad de esa condición”¹⁶. Pero esa constitución ambivalente no puede significar un privilegio para desarrollar un papel de intercesión entre las culturas en conflicto -como argumenta Pastor- porque Garcilaso imagina el mestizaje, según Cornejo Polar, “en términos de conjunción y síntesis”. Esa perspectiva es la que le permite querer proyectar sobre el texto un “ideal panóptico, globalizador y totalizante” que sea capaz de integrar los opuestos. A lo largo de toda la crónica Garcilaso se va a valer de diversos recursos -por ejemplo la concepción providencialista de la historia- para intentar “suturar” o soldar las resquebrajaduras entre los dos mundos. Pero al final, lo que emerge del discurso son huellas de una incompatibilidad genérica, “metáfora[s] soterrada[s] del fracaso de ese deseo de armonía”. Cornejo Polar extrae del texto un ejemplo que, según su interpretación, certifica esa derrota individual y colectiva: Garcilaso narra el hallazgo de una piedra preciosa en una mina de Callahuaya y la admiración que despierta entre indios y españoles cuando la contemplan en el Cuzco, hasta donde fue trasladada. Después de realizar una precisión semántica acerca del significado de *huaca*, que es como los indígenas denominaban a esa clase de objetos, se cuenta que el propietario de la piedra, un hombre rico, decidió llevársela a España para presentársela al rey, pero que la nave en la que viajaba el metal precioso se perdió en el océano. Por un lado, el relato especifica que los españoles miraban la piedra “por cosa maravillosa” y que *huaca*, denominación indígena de este tipo de elementos de la naturaleza, también significaba “admirable cosa”, con lo cual se le otorga carácter sinonímico al valor semántico del objeto en una y otra cultura. Sin embargo, inmediatamente después, el narrador señala que él miraba la piedra “con los unos y con los otros”. Esta afirmación indica, según Cornejo Polar, que después de la maniobra semántica de equivalencia igualando el significado y, por tanto, la percepción del objeto que tienen españoles e indios, Garcilaso “se siente oscuramente impulsado a insinuar [...] que en realidad, la piedra es mirada de distinta manera, porque les dice cosas distintas, por indios y españoles”: para los conquistadores o letrados renacentistas la “cosa maravillosa” remitía a los “caprichos de la naturaleza” que les atraían por su cualidad extraordinaria; para los indígenas la “admirable cosa” se refería, como sucede en la conciencia indígena, “al asombroso misterio de la presencia divina en ciertos espacios sagrados del mundo”. De este modo la voluntad homogeneizadora del “discurso explícito” se desmorona en el

¹⁶ Cornejo Polar cit. p. 93.

“subyacente” donde emerge de nuevo lo heterogéneo para “reinstala[r] su turbadora y amenazante hegemonía”.

Dentro del mismo fragmento Cornejo Polar encuentra otra correspondencia simbólica entre uno de los motivos de la anécdota -la piedra, de nuevo- y el verdadero sentimiento, aunque en estado latente, que le despierta a Garcilaso la nueva situación histórica que inaugura la conquista. La piedra-oro, que representaría la historia del incario, se hubiera vuelto “íntegramente áurea” si hubiera permanecido en su lugar y estado de origen; sin embargo, su trayectoria, que sugería un magnífico derrotero hacia “la edad de oro”, en un desenlace irónicamente trágico, se vio truncada por el extravío en un mar por el que precisamente llegaron los españoles. El texto delataría, de forma implícita, la nostalgia y el lamento -la “solapada elegía”- por la imposibilidad de haber logrado una unidad “totalmente áurea, que la historia, [con la conquista], terminó por destrozar”. La dimensión alegórica del fragmento, el estrato subyacente que se manifiesta levantando aquellas capas superficiales del discurso que desempeñan una función uniformadora, patentiza que lo que Garcilaso quisiera transmitir como “gozoso sincretismo de lo plural” a través de una condición de mestizo, la suya, que le permitía -en principio- imaginar la armonía entre los mundos, se acaba revelando como “convivencia forzada, difícil, dolorosa y traumática”. No existe pues, ni esperanza ni posibilidad de lograr una hibridez cultural feliz y desproblematizada porque la propia configuración antagónica de los mundos que entran en contacto conduce indefectiblemente a un irresoluble conflicto ante el que no queda más remedio que aceptar la coexistencia problemática y lacerante de elementos culturales antitéticos.

Es necesario volver por un momento sobre la primera conclusión interpretativa que extrae Cornejo Polar del fragmento de los *Comentarios* porque su proyección simbólica no se circunscribe a una problemática histórica y personal concreta -la época de la colonia y el desconcierto identitario del Inca Garcilaso- sino que se extiende hasta la actualidad y se enraiza en la matriz misma de uno de los ejes fundamentales de este trabajo: esa divergencia de miradas entre indio y españoles que sugiere el cronista en el relato de la anécdota es exactamente la misma diferencia de perspectivas con las que José María Arguedas y Mario Vargas Llosa perciben, analizan y comentan la realidad peruana. La cosmovisión animista andina, de la que fue portador Arguedas, concibe, por un lado, el universo como una totalidad cuya armonía y equilibrio vienen determinados por la relación de reciprocidad entre fuerzas opuestas; por otro lado, late una energía cósmica en el mundo que lo cohesiona y que se manifiesta en cualquiera de los

elementos de la naturaleza, incluso en aquellos que la cosmovisión occidental considera inertes. De este modo, si el cosmos rige una ley de reciprocidad entre contrarios para mantener su equilibrio, lo estático contiene lo dinámico y viceversa; por otra parte, si la energía cósmica implica idea de movimiento, de impulso, cualquier componente del universo encierra un principio activo. Esta circunstancia explica por qué para el Ernesto de *Los ríos profundos* -portavoz, en este caso, de la sensibilidad de Arguedas- las piedras del muro incaico del Cuzco “bullían” (RP, p. 144); por ese motivo “era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas”, recordando un *yawar mayu* (río de sangre), adoptando el conjunto de piedras los atributos y la forma del elemento de la naturaleza más representativo del movimiento perpetuo: el río. Por eso la piedra, elemento inerte en la percepción racionalista y empírica, puede dar un paso más y convertirse en *puk'tik yawar rumi* (piedra de sangre hirviente) adquiriendo no sólo un principio dinámico sino, también, a través de su equivalencia con la sangre -símbolo inequívoco de vida- un principio vital. La cosmovisión indígena permite, pues, otorgar vida y movimiento a un constituyente del universo en apariencia estático e inerte. De ahí que para Arguedas la misma piedra que contemplaron los indios en la anécdota referida en los *Comentarios reales* hubiera implicado, igual que en la conciencia indígena y lejos de su inmovilidad superficial, “potencialidad, movimiento contenido, como lo muestran las historias de personajes poderosos convertidos en piedra y que desde ese estado impulsan cambios y dan energía”¹⁷.

Para Vargas Llosa, sin embargo, instalado en la filosofía racionalista y empírica occidental, la piedra, no sólo carecería de espíritu o de fuerza interior, sino que la creencia en esas cualidades intangibles o mágicas serían características de las culturas no desarrolladas o primitivas, excluyendo radicalmente un tipo de sensibilidad de su modelo de sociedad moderna. Así se manifiesta en el ensayo que ocupará la última parte de este estudio:

Quien cree que las piedras tienen “encanto” y “cantan de noche” [...] cree cosas muy bellas y muy poéticas pero su visión del mundo es un acto de fe, no un producto del conocimiento racional, el que se funda en la experiencia y subordina sus hipótesis al cotejo con la realidad objetiva. [...] Subjetividad pura, toda visión mágico-religiosa es irracional, no científica, pues presupone

¹⁷ Helena Usandizaga: “*Amaru, winku, layk'a supay* o demonio: las fuerzas del mundo de abajo en *Los ríos profundos*. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Antonio Cornejo Polar, 2006, p. 233.

la existencia de un orden secreto en el seno del orden natural y humano fuera de toda aprehensión racional e inteligente¹⁸.

En el escritor arequipeño, al contrario de lo que ocurrió con Garcilaso, las tensiones entre los dos mundos, sus abismos irreconciliables no afloran de manera espontánea e inconsciente, como consecuencia irreversible e inevitable de sus características disímiles. Existe una voluntad plena y deliberada de acentuar las distancias, de recalcar la oposición, de diferenciar claramente los extremos dentro de una jerarquía vertical que presupone -o al menos eso parece- la superioridad de un mundo sobre el otro. La cultura occidental es una cultura moderna y desarrollada por cuanto ha abandonado las creencias mítico-mágicas y ha adoptado la visión científica y racional del mundo, que pretende dar cuenta de él a través de su estudio objetivo. La cultura indígena, en el otro extremo, es una cultura “primitiva” fundamentada en “actos de fe”, en una visión “irracional” y “fuera de toda aprehensión [...] inteligente”. Es destacable el procedimiento utilizado por Vargas Llosa para otorgar subliminalmente una connotación negativa y una posición de desventaja a las culturas mágico-religiosas: términos cuyos prefijos implican negación (“i-rracional”) o inferioridad (sub-jetividad) y cualidades establecidas en torno a la no realización del término valorado como positivo (“no científica”) o en torno a la exclusión de esos atributos con respecto al modelo superior (“fuera de toda aprehensión racional e inteligente”). Esto no significa necesariamente que el mecanismo expuesto sea un acto premeditado por parte de Vargas Llosa pero sí que parece subyacer en el texto una clara conciencia de diferenciación -y quizás de superioridad- entre la cultura europea y la indígena. La piedra, por tanto, para Vargas Llosa “sólo” significa un elemento de la naturaleza que ha sido creado gracias al cumplimiento de unas leyes físicas, que determinan, también, su estatismo y ausencia de vida. Resulta evidente, por lo tanto, que Arguedas y Vargas Llosa constituyen esas “dos visiones de una sola América” a las que hace referencia el crítico Ariel Dorfman en el título de su ensayo¹⁹ dedicado al estudio comparativo de dos de las obras más representativas de ambos escritores: *Los ríos profundos* y *La ciudad y los perros*.

¹⁸ Mario Vargas Llosa: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 186.

¹⁹ Ariel Dorfman: “José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América”. En: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Retomando el hilo del ensayo de Cornejo Polar, después de este breve paréntesis para corroborar cómo se proyectan algunos conflictos surgidos en la coyuntura de la conquista sobre la problemática realidad peruana actual, el crítico sostiene que, pese a que los primeros intentos por conciliar las dos tradiciones fueron llevados a cabo por cronistas mestizos como el Inca Garcilaso, los grandes discursos homogeneizadores germinan en el contexto de la emancipación, cuando la necesidad de ser reconocido y reconocerse en una nación independiente obligan a construir la imagen de “una comunidad lo suficientemente integrada”. Se inscriben, además, dentro de la oratoria, género que se adecuaba al carácter de una población eminentemente analfabeta. Cornejo Polar escoge dos discursos orales –por un lado la proclama de la independencia del Perú pronunciada por el general San Martín y, por el otro, la arenga con que José Domingo Choquehuanca recibió a Bolívar en Pucará el 2 de agosto de 1985– para, como ya hiciera con el comentario de la crónica de Garcilaso²⁰, demostrar que del estrato subyacente de aquellos textos que tienen una voluntad homogeneizadora explícita siempre acaban emergiendo las contradicciones de un mundo en tensión permanente. En el caso del discurso sanmartiniano la contradicción viene determinada por la conjunción durante la proclama de dos voluntades claramente incompatibles: la voluntad del pueblo, que implica una concepción moderna de la historia porque excluye factores ultraterrenales en el devenir de los acontecimientos, y la voluntad divina, que supone una visión pretérita, premoderna, que presupone una instancia sagrada que propicia el nuevo orden social. Existe, por tanto, “una gran contradicción histórica”, “como si el Perú se hubiera fundado [...] en la afilada intersección de un mundo arcaico, incapaz de imaginarse al margen de la trascendencia divina, y otro moderno, decidido a asumirse como producción humana”²¹.

En la arenga de Choquehuanca a Bolívar ocurre algo muy similar. Confluyen, se interrelacionan y se manifiestan convicciones tan disímiles como la idea de que los incas habían preparado el terreno para la evangelización, la creencia de que el imperio inca fue destruido porque cometió un pecado, la percepción de la época colonial como una expiación y la crítica implícita que eso acarrea, cierta concepción cíclica de la historia que remite a la conciencia indígena del tiempo y, también, el rechazo de su ascendencia étnico-cultural indígena –se refiere a la raza de Manco Inca como “su” raza

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Op. cit.* p. 116.

y no como la “nuestra”, siendo él descendiente de un linaje, los Choquehuanca, emparentado directamente con Huayna Cápac.

Ambos textos, por la coyuntura histórica en que se producen y por las paradojas que evidencian, parecen presagiar las dificultades y los conflictos a los que la nacionalidad tendrá que hacer frente y patentizan, de nuevo, el destino inevitablemente doloroso y traumático de una sociedad constituida en la encrucijada de dos culturas genéricamente antitéticas e incompatibles. Cornejo Polar plantea los dos parlamentos como expresiones “ininteligibles al margen de su radical multivalencia” y como “signos de una literatura que no puede borrar [...] las contradicciones que la constituyen”²².

Preparando el terreno para lo que sería una propuesta cultural que hasta entonces sólo se había materializado en los márgenes de lo popular, siempre fuera del discurso hegemónico y de las esferas influyentes, los intelectuales del 900, con Riva-Agüero a la cabeza, emprendieron otro discurso homogeneizador que antecedió la aparición de ese proyecto alternativo surgido como réplica al mestizaje concebido en términos de armonía y aculturación, como otro modo de pensar el Perú, como la plataforma desde la que defender y reivindicar, por fin, los intereses de un pueblo indio históricamente excluido de los proyectos socio-políticos y culturales de la nación. En ese contexto apareció el indigenismo. Mariátegui, por ejemplo, uno de sus máximos exponentes, criticó duramente el papel de la Generación del 900, denunciando su tendencia colonialista y acusando a Riva Agüero de defensor del orden virreinal, circunstancia que vendría a demostrar que el indigenismo se planteó en términos de réplica a la generación inmediatamente anterior. Parece, sin embargo, que Mariátegui pudo percibir de forma distorsionada o equivocada el contenido ideológico de esa generación de intelectuales que le precedió²³. Fue Riva-Agüero, precisamente, quien construyó con los planteamientos de su tesis doctoral *La historia en el Perú* (1910) la imagen del Inca Garcilaso como “emblema de una nacionalidad armónica y reconciliada en y con todos sus diversos componentes”²⁴, imagen, por otro lado, que sigue siendo la predominante en la actualidad. El historiador peruano articula su estudio en torno a dos ejes fundamentales: la reivindicación del carácter histórico de los *Comentarios reales*, hasta el punto de considerarlos como la obra más importante dentro de la historiografía

²² Ibídem, p. 121.

²³ La referencia a Mariátegui y la idea de que cometió errores de apreciación en sus planteamientos está tomada del artículo de Marcel Velázquez Castro: “Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre”. En: <<<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/mvelazquez.doc>>> (última visita: 25-08-07).

²⁴ Se vuelve de nuevo sobre el ensayo de Cornejo Polar: *op. cit.*, p. 102.

peruana, y el valor paradigmático de la condición mestiza del Inca para la elaboración de una identidad nacional que integrara armónicamente sus constituyentes heterogéneos. El problema que detecta Cornejo Polar es el mismo que asalta a todos los autores comentados en el ensayo: el inconsciente del sujeto de la enunciación acaba incurriendo de forma inevitable en proposiciones contradictorias. En este caso, Riva-Agüero, que considera la conquista como el acto en el que se “fundieron amorosamente Incas y Conquistadores” no establece una relación de equivalencia entre las dos partes. Lo delata, según Cornejo Polar, los atributos que otorga a cada uno de los colectivos: los españoles son presentados como “fieros” y “orgullosos” mientras que las indias aparecen como “pobres” y “tímidas”, evidenciando de forma clara la desproporción entre los integrantes de una y otra cultura. No parece, pues, aunque la propuesta rivagüeriana tenga connotaciones “aristocratizantes” por la insistencia que muestra en la doble ascendencia nobiliaria del Garcilaso, que la voluntad de Riva-Agüero tenga una filiación colonialista. De hecho, la imagen que construyó del Inca como símbolo supremo del mestizaje armónico penetró, incluso, dentro de ciertas esferas del indigenismo, y fue aprovechada por José Uriel García –componente del movimiento– para edificar, una vez más, con su obra *El nuevo indio* (1930), un nuevo modelo de fusión integral y convivencia feliz entre las dos culturas.

La historia peruana desde la conquista, por tanto, hasta llegar al contexto en el que se fragua el indigenismo, está recorrida por diferentes manifestaciones culturales o intelectuales en las que, más allá de la existencia o no de una voluntad homogeneizadora, siempre acaba aflorando, como elemento perturbador e inquietante, la múltiple y desgarrada realidad. Esa es la lectura de Cornejo Polar: desde la comparsa del Inca/Capitán y los *wankas* hasta el planteamiento de Riva-Agüero, pasando por la crónica del Inca Garcilaso, las arengas de la emancipación u otros intentos unificadores del siglo XIX como el intento de Ricardo Palma de crear una lengua representativa de la unidad nacional o la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto –que incorpora por primera vez como referente literario el universo indígena–, todas las expresiones cultas o populares desde la conquista hasta la actualidad acaban manifestando –porque no puede ocurrir de otra forma– un alto índice de contradicciones, derivadas, claro está, de la extensa heterogeneidad socio-cultural que inaugura la llegada de los españoles al continente americano.

2. El indigenismo en el contexto de la búsqueda de una nueva identidad nacional y continental.

2.1 El indigenismo como movimiento social, político e intelectual.

Durante las primeras décadas del siglo XX el continente latinoamericano experimentó un proceso de importantes transformaciones durante el cual debió acometer su entrada a la modernidad. Acontecimientos históricos de la trascendencia y alcance de la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa o la Revolución Mexicana propiciaron el caldo de cultivo necesario para que se produjera el cuestionamiento ideológico acerca del destino de las naciones latinoamericanas. Fracasado el paradigma europeo, el modelo hegemónico, y dándose condiciones como el crecimiento de las ciudades o el desarrollo de las comunicaciones que ya se habían producido antes en Europa y Estados Unidos, América Latina se situó ante el reto de su modernización con la necesidad de replantear conceptos básicos para su desarrollo. En ese contexto se produjo un debate de dimensión continental acerca de las nociones de identidad y nación que derivó en una vuelta a las tradiciones locales. La reivindicación de las culturas autóctonas funcionó como elemento cohesionador en esa reelaboración de las identidades nacionales y continental. Se rompe entonces con la dicotomía decimonónica entre civilización y barbarie, y la diversidad cultural, lejos de suponer un escollo para la nueva coyuntura, se convierte, no sólo en motivo de orgullo sino también en un rasgo definitorio de la nueva condición latinoamericana. En ese ambiente de grandes cambios se fragua, en el caso peruano, el movimiento intelectual indigenista. Su inserción en el proceso de modernización que experimenta Latinoamérica es analizado con especial lucidez por Cynthia Vich en su estudio sobre el indigenismo de vanguardia en el Perú²⁵. La estudiosa se centra en el desarrollo que alcanzó el fenómeno en el caso particular de la revista puneña *Boletín Titikaka*, pero su recorrido previo por las circunstancias que se dieron en los años 20 y que posibilitaron un nuevo escenario intelectual es especialmente interesante por cuanto viene a demostrar que el indigenismo, lejos de ser una corriente conservadora, pasadista y reaccionaria –como sostendrá Vargas Llosa en

²⁵ Cynthia Vich. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000. En adelante, el contenido del subcapítulo, salvo mención explícita indicando lo contrario, se refiere a este estudio.

su ensayo– fue un movimiento que surgió como propuesta de modernización, como modelo alternativo a los paradigmas hegemónicos, como una forma de encarar el futuro desde la defensa y la consolidación de las tradiciones propias. Es obvio que ante los periodos de grandes transformaciones que presagian un nuevo orden social las reacciones que se susciten sean ambivalentes y contradictorias. No lo fue menos en el caso de América Latina donde, por un lado, existía el temor de perder las señas distintivas de las culturas nativas pero, por el otro, se producía un sentimiento de fascinación y seducción ante los avances y el progreso de la modernidad.

En el contexto peruano, además de todos los acontecimientos mundiales que convergieron para la configuración de la nueva situación histórica, se dieron otra serie de circunstancias que desencadenaron el surgimiento de la corriente indigenista. Para entender mejor la naturaleza de los cambios que se producen y la importancia del papel que desempeñaron los nuevos intelectuales indigenistas, Vich realiza una precisión importante acerca de la concepción de la literatura que existía a principios de siglo y la función que se les encomendaba a los intelectuales que practicaban esa disciplina²⁶. Por ese entonces, todavía no se había profesionalizado el oficio de escritor y la experiencia literaria tenía cierto carácter público. No existía, según la tesis de Bourdieu, “lo estrictamente literario” como “campo autónomo”²⁷ porque tanto los escritores como los estudiosos de la literatura realizaban múltiples funciones al margen de su tarea literaria. De ahí que la literatura estuviera perfectamente legitimada para ejercer de vehículo o plataforma en la difusión de las propuestas ideológicas nacionales. Ocurre, sin embargo, que en los albores del siglo XX la literatura peruana estaba circunscrita al ámbito de actuación de la oligarquía dominante, de forma que la única imagen que se proyectaba de lo nacional se derivaba de las convicciones estético-ideológicas que se encargaba de transmitir esa elite criolla, cuya concepto de nación “sólo reconocía y beneficiaba a una minoría”²⁸. El discurso elaborado por ese grupo dominante pretendía ser hegemónico y no daba cuenta de la compleja realidad socio-cultural peruana. Su proyecto, de clara filiación hispanista, excluía por completo las tradiciones indígenas y buscaba las raíces culturales del Perú mucho más en España que en la época colonial y en su literatura virreinal. Se trata de la antes referida generación de intelectuales del 900, también llamados hispanistas, cuya figura más representativa fue, como ya se comentó al final

²⁶ *Ibíd*em, p. 44.

²⁷ *Ibíd*em, p. 44.

²⁸ *Ibíd*em.

del anterior apartado, Riva-Agüero. La convicción de este último acerca de la inserción de la literatura peruana, cuyo origen se remontaría a la colonia, dentro del cauce de las tradiciones europeas, sin tener en cuenta, por ejemplo, la existencia de la literatura oral prehispánica y su grado de influencia en el desarrollo de la cultura indígena, muestran de forma bastante explícita qué dirección ideológica tenía la elite letrada. El hispanismo, sin embargo, se desarrolló exclusivamente en el ámbito textual puesto que la oligarquía dominante nunca llegó a materializar un proyecto integral que trasladara al campo social, político y económico sus propuestas nacionales.

Con el control del Estado en manos de la minoría criolla, se produjeron algunos acontecimientos que empezaron a cambiar la faz del país andino. La creciente introducción del capitalismo y, sobre todo, la serie de sublevaciones indígenas –más de cincuenta– acaecidas entre 1919 y 1923 en el sur de los Andes como consecuencia de la sobreexplotación del campesinado aparecen como las causas principales. Las luchas campesinas en contra del gamonalismo intensificaron el movimiento migratorio hacia las ciudades y ese espacio urbano que se abrió a las provincias posibilitó el creciente acceso a la educación de la clase rural. Ese nuevo grupo, sin embargo, que veía frenado su avance por una estructura social arcaica y estática que se oponía a la modernización, tuvo que enfrentarse al discurso hegemónico del poder criollo –legitimador del antiguo orden social– elaborando una propuesta alternativa que representara de una vez los intereses de las mayorías populares. Será entonces cuando el nuevo grupo emergente, constituido básicamente por mestizos de clase media, cambie los términos de las nociones de identidad y nación. El progresivo acceso a la educación y a la cultura letrada harán que estos intelectuales mestizos comiencen a “dinamizar la vida intelectual y a expandir los alcances del debate del momento”²⁹. Dentro de esa voluntad de cambio profundo y de cuestionamiento permanente del antiguo *status quo*, la clase emergente buscó descentralizar la cultura, históricamente circunscrita a la minoría criolla. El mayor acceso a la educación significó el crecimiento de los lectores potenciales y, consiguientemente, se produjo un incremento del número de publicaciones que contribuyó a una cierta “democratización” de la vida intelectual. Fue también ese “intelectual mesocrático”³⁰, como lo llama Cynthia Vich, quien empezó a imprimirle a la labor intelectual y literaria un carácter de oficio, de profesión, y la desvinculó de este modo del ámbito político al que tradicionalmente había estado

²⁹ *Ibíd.*, p. 48.

³⁰ *Ibíd.*, p. 49.

adscrita. La nueva intelectualidad se autonomizó. Eso no significa que se prescindiera del componente ideológico sino que éste se encauzó a través de la vía estética. Desde esa nueva posición el intelectual emergente cuestionó el funcionamiento de las instituciones que establecían el canon y buscó su espacio en un campo cultural que había sido ocupado hasta entonces por el intelectual liberal del siglo XIX.

La nueva clase intelectual, en todo ese proceso que la llevó a discutir el discurso hegemónico y a replantear los conceptos de identidad y nación, adoptó como cauce el indigenismo. Cynthia Vich, siguiendo a Ángel Rama, insiste en que el movimiento es indelible del proceso de modernización porque éste posibilitó que aquél se pudiera oponer a los poderes tradicionales. De ahí la utilización recurrente del término “indigenismo de vanguardia”, concepto que acuñó Mariátegui con una intención claramente socio-política –defender lo autóctono a través de la puesta en práctica de las ideas socialistas– y que Vich traslada al ámbito literario para demostrar la interrelación que se estableció entre la corriente indigenista y las vanguardias europeas. La recuperación del elemento indígena se hizo –al menos en el caso específico de la poesía– aprovechando las propuestas estéticas de la modernidad. Se trataba de conducir la reivindicación cultural a través de las alternativas que ofrecía la nueva coyuntura, de plantear la integración del componente nativo dentro de las nuevas dinámicas modernas. Ese espíritu vanguardista es el que se adueñó, según Vich, de la utopía andina “a través de la militancia indigenista propagada por los nuevos intelectuales”. De esta forma, “la modernización del campo intelectual por fin puso al indígena y su cultura en el centro del debate nacional, haciéndolo necesario punto de partida para el desarrollo de las nuevas propuestas sociales, ideológicas y artísticas”³¹. En el caso del indigenismo literario, ámbito en el que probablemente el movimiento gozará de mayor efervescencia y difusión, se recurre por primera vez –salvando algún caso excepcional como la novela romántica *Aves sin nido*– al universo indígena como referente literario medular. Ahora bien, los sujetos productores de este nuevo tipo de literatura eran mestizos que, a pesar del grado de fascinación y admiración que les causaba la cultura nativa, se sentían bastante ajenos a ella. Eso significa que “el discurso indigenista fue ante todo una representación, no una participación directa del mundo indígena, y como tal poseía inevitablemente una considerable distancia frente a su objeto”³². Este hecho proyecta una doble problemática que se va a erigir como una de las características principales de

³¹ *Ibíd.*, p. 72.

³² *Ibíd.*, p. 78.

la literatura indigenista peruana y que, volviendo sobre los presupuestos de Cornejo Polar, manifiesta el crecimiento exponencial de la complejidad de una sociedad multidiversa: por un lado existe la contradicción discursiva derivada del intento por expresar un universo cultural con su propia lengua y fundamentado en mecanismos de producción oral a través de la escritura y el idioma importados por Occidente; por el otro, se plantea el problema del destinatario, es decir, el hecho de que la literatura indigenista no pueda incluir en su circuito de producción/recepción a los sujetos de la cultura reivindicada y adoptada como materia literaria. O lo que es lo mismo: de una parte, “la voz del indígena marginado” nunca fue transmitida “ni siquiera de manera indirecta”³³ porque quien habló fue el mestizo; de la otra, un quechuahablante de condición ágrafa difícilmente podía recibir unas obras literarias transmitidas en letra impresa y en español. Emerge, de nuevo, casi cuatro siglos después del fatídico encuentro en Cajamarca y prácticamente como un acto reflejo de aquel primer episodio de incomunicación, la difícil solubilidad del histórico conflicto entre oralidad y escritura y se revelan, también, la recurrente conflictividad y la naturaleza contradictoria de una sociedad configurada en la intersección traumática de dos universos culturales. Ese carácter paradójico de la literatura indigenista dará pie a Mariátegui para realizar una distinción especialmente clarividente acerca de su denominación de género que servirá de base a la crítica literaria moderna para articular sus teorías. El comentario sobre Mariátegui deberá anteceder e introducir, pues, el recorrido por los trabajos más relevantes de la crítica sobre el nuevo movimiento literario. Antes, sin embargo, será interesante presentar, aunque sea de forma muy sucinta, a tres intelectuales indigenistas que representan muy bien una heterogeneidad que se dio, también, dentro del indigenismo.

2.1.2 Luis E. Valcárcel, Federico More y José Uriel García: tres ideas diferentes dentro del indigenismo³⁴.

Tempestad en los Andes, la obra escrita por Valcárcel y publicada en 1927, se convirtió en un referente imprescindible dentro del indigenismo y tuvo una enorme repercusión porque parecía trasladar al discurso escrito muchos de los rasgos distintivos de la utopía andina, radicalizados, eso sí, por el contexto de las rebeliones campesinas

³³ *Ibíd.*

³⁴ La elección de estos tres indigenistas se fundamenta en el estudio de Cynthia Vich.

que se produjeron entre 1919 y 1923. La obra aglutina varios de los elementos definitorios del movimiento utópico, pero basa mucho su discurso en el componente racial distintivo de los indígenas. Las afirmaciones acerca de la pureza del indio o de su superioridad ética y moral nacen de una concepción positivista de las razas que fundamenta su análisis y su definición a través de criterios exclusivamente biológicos. Ese pueblo incontaminado –en lo que parece una reminiscencia clara de expresiones mesiánicas como el mito de Inkarrí– había permanecido inmutable esperando el momento de su futura resurrección. Sin embargo, quien parece el antecedente más claro de Valcárcel, por su condena del mestizaje y su propuesta de pureza racial, es el cronista Guaman Poma³⁵. Al igual que él, Valcárcel “muestra una concepción bastante purista y estática de la cultura, a la que muchas veces sin distinción llama “la raza” ”³⁶. Con el tiempo, el autor matizó su concepción y su valoración de los mestizos, opción que parece quedar prefigurada en algunos pasajes de *Tempestad en los Andes* en los que, paradójicamente, ese sector intersticial aparece connotado positivamente. Esta obra será expuesta por Vargas Llosa en su ensayo como paradigma del racismo que, según él, caracterizó al indigenismo en general.

Federico More utilizó el *Boletín Titikaka* como medio para difundir sus ideas sobre el futuro de la nación. More concibe su propuesta como réplica a la ideología racista que se había transmitido desde Lima y que “veía en todo lo indio la negación del progreso y hasta la degradación a escala animal del ser viviente”³⁷. Desde esa perspectiva, el intelectual indigenista desplaza la oposición entre las dos culturas del plano racial –como lo hizo Valcárcel– al plano geográfico. El “andinismo” de More, que así se llamó a esta variante del indigenismo, se basó en el uso de un “lenguaje telúrico y organicista” y en un fuerte determinismo geográfico, creencia según la cual el espacio físico en el que se desarrollan las culturas influye decisivamente en los atributos de las mismas. Esa concepción de la lucha entre los dos mundos como una oposición de lugares geográficos cuyas características topográficas y climáticas determinan las cualidades físicas y morales de los integrantes de aquellas culturas que los habitan, en el Perú será el origen de una dicotomía entre costa y sierra que también explotará Mariátegui en sus análisis sobre los problemas de la nación y que aparecerá de forma recurrente, por ejemplo, en toda la narrativa arguediana.

³⁵ La analogía con Guaman Poma no la ofrece Vich en su estudio; es un aporte personal.

³⁶ Vich cit., p. 93.

³⁷ Ibídem, p. 83.

José Uriel García, en su obra cumbre y siguiendo el antecedente remoto del Inca Garcilaso y el más reciente de José de la Riva-Agüero³⁸, “glorificó” el mestizaje. La propuesta está en clara contraposición con las convicciones de Valcárcel, a quien García calificó de “incomprensivo”. El “neoindianismo”, como así denominó el autor su proyecto, consideraba que las valoraciones centradas en el elemento racial habían sido superadas y que el aspecto que había que potenciar era “el espíritu de los pueblos”³⁹. Había que trascender, también, “el localismo de la población andina”, de tal forma que ésta se abriera “hacia horizontes más amplios”. La principal diferencia que existió entre el planteamiento de García y el de la mayoría de indigenistas teóricos fue el rechazo de muchos aspectos de la vida indígena que en otras propuestas resultaban elementos axiales. La religiosidad, el colectivismo del ayllu⁴⁰, el agrarismo o incluso la propia lengua quechua encontraron la oposición de este intelectual que apostaba, muy por el contrario, por el progreso, la modernidad y la potenciación de las ciudades –andinas y no costeñas– como núcleos de desarrollo socio-cultural. Su idea del mestizaje, sin embargo, concebida –en la línea de Riva-Agüero– como un proceso de fusión entre dos elementos que dan un tercero original, o el papel que le atribuía al mestizo –emblema de lo que él llamó “cultura neoindia”– no daban cuenta exacta de una realidad que, como se ha venido diciendo hasta ahora, alcanzaba unos niveles de heterogeneidad, conflictividad y contradicción realmente elevados. Vich, siguiendo el camino marcado por Cornejo Polar, aporta la clave:

Lo que ocurre en este caso es que la celebración del mestizaje pierde de vista por completo el carácter problemático y agónico de la síntesis cultural a la que alude. El deseo de construir una identidad mestiza, coherente y positiva, con la cual emprender la construcción del país nuevo –o incluso del continente nuevo– pasaba por alto las tensiones y conflictos de una identidad tan desgarradora como la surgida como producto de la dominación de una cultura sobre otra⁴¹.

Uriel García constituye, por tanto, una nueva muestra de lo que Cornejo Polar llamó los “discursos homogeneizadores”, esos intentos por ofrecer un modelo de integración cultural desproblematizada que suelen esconder, de forma consciente o

³⁸ La comparación vuelve a ser personal.

³⁹ Las citas vuelven a corresponder al estudio de Vich. *Op. cit.* p. 96.

⁴⁰ Comunidad indígena campesina de los Andes.

⁴¹ *Op. cit.* p. 98.

inconsciente, la convicción de que el único camino para que el indio se incorpore a la modernidad es la aculturación en vez de la “negociación transculturadora”⁴². Curiosamente, Vargas Llosa lamentará en su *Utopía arcaica* que *El nuevo indio* de Uriel García, tratándose de “una versión más matizada, inteligente (y mejor escrita) del indigenismo”⁴³ y siendo “el más sugestivo de los ensayos que produjo este movimiento”⁴⁴ no tuviera, “por desgracia”, la fortuna y la repercusión de *Tempestad en los Andes* en su momento. Se volverá más adelante –y con más detenimiento– sobre la cuestión cuando se aborde, en el tercer capítulo, el comentario del ensayo de Vargas Llosa.

2.1.3 José Carlos Mariátegui: el indio incorporado a la modernidad a través del socialismo y la primera clasificación de la literatura indigenista.

José Carlos Mariátegui se convirtió en la figura del indigenismo intelectual más representativa del intento por compatibilizar tradición y modernidad. Su formación europea –viajó por el continente durante varios años gracias a una beca del gobierno de Leguía– lo puso sobre la pista del socialismo, filosofía y proyecto político en el que vio el instrumento con el que poder afrontar la remodelación profunda del Perú. Una de las preocupaciones de este pensador y político, fundador del Partido Socialista Peruano, fue la de encontrar “una articulación valedera entre el indigenismo y el socialismo”⁴⁵. El proceso de modernización en el Perú, entendido en términos socio-políticos marxistas, debía fundamentarse en la reivindicación de la cultura indígena, otorgándole a ésta un carácter eminentemente moderno por cuanto debía tener un papel protagónico en la construcción del futuro del país andino. O lo que es lo mismo: ser modernos y universales “no significaba en absoluto rechazar un bagaje cultural que, aunque muy antiguo, aparecía con todo el potencial de lo nuevo, precisamente por haber sido ignorado durante siglos”⁴⁶.

Mariátegui publicó una serie de ensayos –reunidos más tarde en un solo volumen⁴⁷– en los que, por un lado, analizó los problemas de la realidad peruana en

⁴² Ibídem,

⁴³ Mario Vargas Llosa cit. (Cfr. nota 18, de este capítulo), p. 74.

⁴⁴ Ibídem, p. 79.

⁴⁵ Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁶ Cynthia Vich, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷ Mariátegui reunió los artículos publicados en *Amauta* y *Mundial* en lo que sería su obra más representativa y comentada: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La primera edición

torno a la premisa fundamental de que en el país existía un régimen feudal atroz e injusto que debía ser eliminado urgentemente y, por el otro, trazó su proyecto de aplicación de las teorías socialistas a la particular naturaleza de la sociedad peruana. La interpretación, por tanto, se realiza desde el filtro de la ideología socialista y existe un continuo movimiento de acople o encaje de los presupuestos marxistas al caso peruano. Desde esa perspectiva, Mariátegui, en su análisis de la historia del Perú, sostiene que en el incanato funcionó un sistema “comunista”. De esta forma, la recuperación del pasado indígena, además de la dimensión cultural, adquiere un marcado “sesgo político”⁴⁸ que funciona como modelo en su proyección hacia el futuro. Por otro lado, aunque la conquista destruyó el orden social indígena, ese “comunismo incaico”, si bien debilitado, todavía subsiste en las comunidades andinas, circunstancia que, según Mariátegui, debía propiciar “la nacionalización del comunismo”⁴⁹.

Para el intelectual socialista, además, otro de los problemas históricos, de consecuencias gravísimas para la población de origen indígena, es que la antigua estructura socio-política fue sustituida por un régimen feudal que se extendió durante la colonia y que pervivió después de la emancipación, incluso con mayor rigor, gracias a la pasividad e incompetencia de una burguesía peruana cómplice de la explotación de los gamonales e incapaz de implantar un capitalismo moderno. Ante ese estado de cosas, al socialismo le compete la tarea de iniciar la modernización de la sociedad peruana, pero en “un proceso enraizado en la tradición nacional” y que “tiene sus orígenes en el remoto pasado prehispánico”⁵⁰.

Con toda la repercusión que tuvo el pensamiento de Mariátegui, leído con fervor, por ejemplo, por José María Arguedas, el ensayo más relevante para el objetivo de este estudio es –porque, además, permitirá el enlace con el comentario sobre las posiciones de la crítica ante el fenómeno literario indigenista– el que fue publicado bajo el título de “El proceso de la literatura”⁵¹.

Para Mariátegui la corriente indigenista no se debe a “las causas eventuales o contingentes que determinan comúnmente una moda literaria”⁵². Hay que encuadrarla en una situación histórica, política y social mucho más compleja y particular que

apareció en 1928 publicada en Lima por Amauta. Este trabajo sigue la edición *Siete ensayos...* Barcelona: Crítica, 1976.

⁴⁸ Cornejo Polar (1994), p. 188.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*, 189.

⁵¹ Presente en *Siete ensayos...* cit., pp. 187-288.

⁵² *Ibíd.*, p. 269.

encuentra su reflejo en la experiencia literaria, por lo que su “significación es mucho más profunda” y revela “un estado de conciencia del Perú nuevo”⁵³. No es, por tanto, un fenómeno “esencialmente literario como el nativismo en el Uruguay” por cuanto “sus raíces se alimentan de otro humus histórico”⁵⁴. Desde esa perspectiva, sostiene Mariátegui, el escritor indigenista cuando elabora una obra literaria está participando, consciente o inconscientemente y trascendiendo los límites de la experiencia estética, en un proceso de reivindicación social, política y económica.

En el análisis que realiza, sin embargo, de la historia de la literatura peruana, establece el origen de ésta en la época colonial. Mariátegui afirma que las literaturas nacionales suelen nacer al mismo tiempo que el idioma pero que ése no fue el caso del Perú porque su literatura es de “irrenunciable filiación española” y está “pensada y sentida en español”⁵⁵. Llama la atención, sobre todo teniendo en cuenta otra precisión que realiza aseverando que la infancia de toda literatura es la lírica, que Mariátegui, pese a reivindicar continuamente la recuperación del elemento indígena para el futuro del Perú, ignore u olvide en su análisis una tradición oral prehispánica que, por lo expuesto en el primer apartado, además de haber demostrado su vigencia, constituye una de las marcas culturales características del universo indígena. Es cierto, sin embargo, que cuando Mariátegui escribió, a pesar de que fue bastante profético en cuanto al carácter reivindicativo que adquiriría el indigenismo literario, éste no había experimentado todavía su gran explosión. No pudo comprobar, por ejemplo, la innovación realizada por Arguedas en su narrativa, en la que convirtió la lírica popular indígena en un elemento con mucho peso específico dentro del conjunto. Por otro lado, Mariátegui, a pesar de enfrentarse al discurso hegemónico y al canon, escribe en un contexto histórico en el que el concepto de literatura era indisociable de la letra impresa. Sin producciones escritas en quechua que recogieran la tradición popular indígena no existía literatura indígena. De ese presupuesto nace la célebre –y lúcida– distinción elaborada por Mariátegui acerca del verdadero carácter de la nueva literatura. Conviene, por la trascendencia que tuvo para la crítica indigenista y pese a haber sido citado en multitud de ocasiones, reproducir el fragmento que recoge el comentario:

La literatura indigenista no puede darnos una versión
rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo.

⁵³ *Ibídem*, pp. 269-270.

⁵⁴ *Ibídem*, p. 273.

⁵⁵ *Ibídem*, p. 192.

Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. *Por eso se llama indigenista y no indígena*. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla⁵⁶.

La precisión, aunque parece obvia, resulta absolutamente clave para entender el indigenismo literario. Esa falta de correspondencia entre el universo cultural de los sujetos productores y receptores de la obra literaria y el mundo indígena que reivindican y representan es uno de los principales rasgos de este movimiento y marcará, por ejemplo, de forma trágica el destino de un escritor como Arguedas, que sufrió la enorme tensión resultante de intentar transmitir las particularidades de una cultura oral y del quechua a través de la escritura y utilizando el español como idioma porque, como se comentó anteriormente, los indígenas estaban fuera del circuito de transmisión intelectual dentro del cual se desarrolló el indigenismo literario.

2.2 *El indigenismo literario.*

Espacio controvertido y complejo el de las clasificaciones en el mundo de la literatura. Su propia naturaleza escurridiza y flexible, su carácter metamórfico, su capacidad asimilativa o su facultad de hibridación suelen acabar sorteando los moldes clasificatorios. La labor del crítico, sin embargo, inevitablemente imperfecta y equívoca en algunas ocasiones, deviene fundamental y necesaria en ese itinerario hacia el esclarecimiento y la comprensión de unas obras literarias que difícilmente se pueden desgajar de su contexto socio-histórico y del movimiento literario, estético o intelectual donde germinan. Especialmente problemático, por todo lo comentado en apartados anteriores, se presenta el caso de la literatura peruana. Sobre todo por las consecuencias que acarrea la incorporación del referente indígena. Se produce entonces la interacción de dos sistemas comunicativos diferentes –la oralidad y la escritura–, cada uno de los cuales posee sus propios códigos y rige sus propias leyes, pero que en ese proceso de superposición e influencia recíproca acaban generando un producto original –a pesar de la preeminencia del molde occidental– que se erigirá como uno de los rasgos distintivos de la literatura indigenista. ¿Cuál es el problema? El problema es que la serie de características peculiares de una obra se pueden analizar individualmente, pero desde el

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 275. Énfasis mío.

momento en que se establece un marbete para englobar un grupo de obras que comparten atributos y escenario histórico-estético se deben acotar, necesariamente, los márgenes del movimiento definido. Esa necesidad de establecer la serie de condiciones que debe cumplimentar una obra para integrar o no una corriente literaria es la que plantea la situación más delicada: se corre el riesgo de trazar líneas clasificatorias demasiado rígidas que desplacen a un terreno de nadie aquellas obras que se mueven en una tesitura ambigua y fronteriza o que aportan innovaciones sustanciales con respecto al modelo ortodoxo. Entonces la literatura, demostrando su estado de apertura permanente, su continua susceptibilidad de cambio deja en jaque cualquier taxonomía literaria. Lo que viene a corroborar, y no por ser una obviedad hay que dejar de decirlo, que la literatura siempre va por delante de la crítica.

¿Por qué toda esta digresión teórica acerca de la relación entre literatura y crítica literaria o historia de la literatura? Porque en uno de los dos estudios que se comentarán en este apartado, concretamente en el de Tomás Gustavo Escajadillo –el otro será de Cornejo Polar–, se pueden advertir los riesgos de realizar clasificaciones demasiado normativas. La curiosa historia de la publicación del texto permite rastrear las marcas que corroboran lo dicho hasta ahora.

La Tesis Doctoral de Tomás Escajadillo *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, leída en 1971 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, no fue publicada por ninguna editorial pese a convertirse pronto en una obra de referencia capital en los círculos de la crítica indigenista. Durante los años sucesivos algunos de los capítulos o “incisiones” sí que fueron siendo publicados de forma autónoma en revistas o publicaciones especializadas e incluso la ampliación y revisión de alguno de ellos dio origen a libros orgánicos sobre autores como López Albújar o Ciro Alegría. En 1994 se publicó un libro⁵⁷ constituido por el “planteamiento general” de dicha Tesis y un capítulo dedicado a la narrativa neo-indigenista posterior a 1971. La circunstancia hacia la que apuntaba toda la reflexión anterior es el cambio de opinión que experimenta el crítico en el lapso de tiempo que va desde el “planteamiento general” de su Tesis a la redacción del nuevo capítulo con respecto a la adscripción o no del escritor Manuel Scorza al indigenismo literario. En 1971 una de las condiciones establecidas por Escajadillo que cancelaba la inclusión de una novela en el indigenismo era la excesiva potenciación de las nuevas técnicas literarias. De este modo, “la

⁵⁷ Tomás Gustavo Escajadillo: *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.

deliberada complejidad de sus estructuras y técnicas narrativas” y “el tono desembozado y farsesco, esperpéntico casi, del narrador” delatarían “una posible intención de trabajar al margen del movimiento o ciclo indigenista”⁵⁸. Sin embargo, en un artículo de 1978⁵⁹, citado por el propio Escajadillo en el capítulo que complementa “el planteamiento general”, el crítico se expresaba en los siguientes términos:

¿Por qué no aceptar un indigenismo travieso e informal? ¿Por qué no aquilatar la innegable capacidad fabuladora de Scorza, su habilidad para contarnos historias excesivas, apasionantes, que impiden, no ya que se caiga un libro, sino que imposibilitan que el lector lo deje hasta terminarlo?⁶⁰

El cambio de opinión es evidente. En todo caso no se trata de ninguna contradicción ni incoherencia porque el propio autor, en un ejercicio de honestidad crítica, reconoce el cambio de perspectiva. Afirma que, si bien en 1971 le “impactaban más los elementos de ruptura con la tradición indigenista”, después supo percibir la narrativa de Scorza como una renovación dentro del movimiento indigenista que aprovechó todo “el arsenal técnico de la novelística del *boom*”⁶¹. En cualquier caso, la reflexión lanzada en la cabecera del apartado no tiene otra intención que la de plantear que quizá el estudio de 1971 proponía algunas categorías demasiado rígidas, demasiado normativas, pero que la repercusión del trabajo de Escajadillo fue innegable lo demuestra el hecho de que muchos estudiosos siguen ofreciendo su periodización cuando abordan el comentario de las etapas del indigenismo. Cornejo Polar, sin embargo, en su estudio *Literatura y sociedad en el Perú*⁶² plantea las diferentes etapas desde una perspectiva más global, no tan segmentada, que ayuda a percibir de forma más matizada el proceso del indigenismo peruano.

2.2.1 La periodización de Tomás Gustavo Escajadillo

⁵⁸ *Ibíd.*, p.92.

⁵⁹ Tomás Escajadillo: “Scorza antes de la última batalla”. En: *RCLL*. Lima, IV, N°s 7-8, 1978. Extraído de Escajadillo (1994), p. 105.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 114 de Escajadillo (1994).

⁶¹ Escajadillo (1994), p. 106.

⁶² Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: CELACP, 2005. La primera edición se publica en Lima en 1980 por la editorial Lasontay.

La primera conceptualización importante que realiza Escajadillo en su estudio es la que distingue entre los términos “indianismo” e “indigenismo”. El “indianismo” sería el antecedente directo del “indigenismo” pero se distinguiría de él por su acercamiento al indio desde una actitud sentimentalista y paternalista y por presentarlo estilizado, idealizado, borroso. Escajadillo divide, a su vez, el “indianismo” en dos tipos:

.El “indianismo romántico-realista-idealista”, al que pertenecerían la novela folletinesca de Narciso Aréstegui *El padre Horán* y *Aves sin nido* de Clorinda Matto Turner. La segunda de las dos novelas es considerada por el crítico peruano como el verdadero antecedente del “indigenismo” posterior por contener algunos de los gérmenes –sobre todo el fuerte sentimiento de reivindicación social– que propiciarán el nuevo movimiento.

.El “indianismo modernista”, que estaría integrado por “los cuentos incaicos” de Valdelomar –recopilados póstumamente en el libro *Los hijos del sol*– y por los volúmenes de cuentos de Ventura García Calderón como *La venganza del cóndor*. Su filiación modernista es evidente por el refinamiento lingüístico y por la suntuosidad verbal, aunque en García Calderón sea más difícil su deslinde con otros “ismos” como el nativismo o el criollismo por la utilización que hace de “lo americano”. En el caso de este último, además, los prejuicios raciales contra el indio desde los que encara sus narraciones convertirían su obra en una especie de negación del indigenismo.

Las tres condiciones que debe cumplir una obra para ser considerada “indigenista” según Escajadillo son: la voluntad de reivindicación social del indio, lo que él llama “grado de proximidad” del escritor con respecto al referente indígena y el abandono de los procedimientos narrativos anteriores (léase prosa romántica, por ejemplo). De esta forma, el “indigenismo ortodoxo”, que sería el primer estadio del fenómeno, se inauguraría con los *Cuentos andinos* de López Albújar. Por primera vez aparecen, según expresión de Ciro Alegría, “indios de carne y hueso”. El personaje indio, con López Albújar, “se nos figura bien dibujado, vital, convincente”⁶³, muy lejos de las figuras inmóviles, pasivas y nebulosas que lo representaban en obras del “indianismo romántico” como *Aves sin nido*. Esta etapa del “indigenismo”, a la que

⁶³ Escajadillo cit., p. 45.

pertenecerían la mayoría de las obras, concluiría en 1941, “año en que las posibilidades expresivas de dicha modalidad alcanzan su máxima configuración posible en *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*”⁶⁴. Para el crítico peruano todo lo que pretenda con posterioridad a esa fecha la imitación de esos modelos resultará “anacrónico” teniendo en cuenta el abanico de nuevas posibilidades formales que se empieza a desarrollar en Hispanoamérica por aquellas fechas.

Después de las publicaciones de las novelas de Alegría y Arguedas en 1941, la nueva etapa que se inicia a partir de entonces dentro del movimiento es denominada por Escajadillo como “neo-indigenismo”. Concurren cuatro fenómenos para el paso de un estadio a otro: la explotación de las posibilidades de lo real maravilloso, un incremento del lirismo, una ampliación del referente y una “complejización” de las técnicas narrativas. El primero de los puntos estaría relacionado con la distancia de la que hablaba Mariátegui entre el escritor y el mundo que intenta reproducir literariamente. Esa distancia, durante el “indigenismo ortodoxo”, se mantuvo, también, entre el narrador y el mundo que recreaba. Hubo diferentes grados: López Albújar, por ejemplo, censuró abiertamente las creencias mágicas por considerarlas un rasgo de subdesarrollo cultural, mientras que Ciro Alegría mantuvo un distanciamiento que no enjuiciaba la percepción mítica de los indios, aunque ésta, eso sí, era presentada como sello característico de una cultura claramente ajena a la del narrador. Por lo tanto, en esa primera etapa todavía se ve “la costura” que separa el estrato de lo mágico del estrato de lo real. Arguedas supone la superación definitiva de esa distancia porque fusiona los dos planos de realidad. Para el Ernesto de *Los ríos profundos* las piedras se mueven y hablan y en el cuento “La agonía de Rasu Ñiti” el Wamani pasa de los hombros de un *danzak* a otro después de la aparición de la mosca *chiririnka* que anuncia la muerte. De esta forma, para Escajadillo en el “neo-indigenismo” lo mágico se integra en la realidad empírica y ocurre con la misma naturalidad que las circunstancias reales y en esa nueva fase resulta determinante el papel de José María Arguedas porque “nunca antes se recreó el universo tan radicalmente desde dentro”⁶⁵. Alguna otra puntualización al respecto de esta creencia generalizada harán críticos como Sergio Franco o Morales Ortiz⁶⁶.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 46.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 48.

⁶⁶ Se volverá sobre los trabajos de estos críticos y se ofrecerán sus referencias bibliográficas en el capítulo 3 (apartado 1.3), cuando se comente la batalla que libró Arguedas en su intento por dar a conocer al lector occidental las claves de la cultura indígena.

En relación con la potenciación del lirismo, Escajadillo recuerda que en el “indigenismo ortodoxo” de Alegría ya existían momentos de notable lirismo, con lo cual no es un elemento que aparezca nuevo sino que en la nueva etapa se intensifican sus posibilidades narrativas.

La tercera y la cuarta de las circunstancias planteadas por el estudioso quizás sean las que tengan unos márgenes más imprecisos por cuanto resulta muy difícil determinar de forma objetiva y precisa dónde se encuentra el umbral exacto que separa el indigenismo de aquello que ya no lo es. Gracias a la ampliación del referente, que ya no se restringirá a una dimensión racial, laboral o geográfica, se expandirán las posibilidades que ofrecen los cambios sociales y la nueva realidad del pueblo indio. Sin embargo, la excesiva ampliación del referente cancelaría la pertenencia de una obra al movimiento. El crítico presenta la novela *Todas las sangres* de Arguedas como ejemplo de novela que excede los límites del indigenismo porque el ensanchamiento de sus márgenes alcanza la esfera nacional, a consecuencia de lo cual, el “problema del indio”, en ese afán totalizador, se plantea como parte integrante de la problemática de todo un país. El inconveniente principal es que para Escajadillo se deben conjugar la reivindicación social –requisito que sí cumpliría *Todas las sangres*– y la presencia de un marco narrativo en el que se proyecten claramente las características definitorias de la cultura indígena, aspecto este último que parece no darse de forma plena en la novela de Arguedas. Al igual que en este caso la salida del “neo-indigenismo” se produce por una expansión excesiva de uno de los fenómenos que posibilitan su adscripción al movimiento, el incremento desmedido de la complejidad técnico-narrativa –cuarto de los puntos propuestos por el crítico– también supondría la superación, como se vio en el caso de Scorza, de la etapa “neo-indigenista”. Los autores que pertenecerían a esta última, por moverse justo dentro de los límites establecidos, serían el Arguedas de *Los ríos profundos* y “La agonía de Rasu Ñiti”, Vargas Vicuña y algunas composiciones de Carlos Eduardo Zavaleta. El crítico peruano hace notar que Arguedas es el único escritor que transpone el umbral del “indigenismo ortodoxo” porque tanto Zavaleta como Vargas Vicuña ya nacen en el “neo-indigenismo”.

Hay que insistir, de nuevo, en la validez de este trabajo⁶⁷ tantas veces tomado como referencia por la crítica, pero también en que, como dice Cornejo Polar, “cualquier periodización absolutizada” contiene “etapas que en verdad es imposible

⁶⁷ Cornejo Polar afirma en *Escribir en el aire* (cit.) que sigue siendo “el mejor aporte” para la periodización del indigenismo, p. 207 (nota al pie nº 99).

distinguir con rigor”⁶⁸ por la propia complejidad en la configuración de las obras literarias, por la propia autonomía de las composiciones analizadas en su plano individual, donde las circunstancias particulares de cada escritor también juegan un papel decisivo en la elaboración de las mismas, tan determinante a veces, que resulta muy difícil englobarlas bajo una serie de características comunes.

2.2.2 “La profundidad histórica del indigenismo”⁶⁹ según Cornejo Polar.

Cornejo Polar, como apunta el propio título del trabajo (*Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*), articula su acercamiento al fenómeno literario en torno a la proyección y el grado de influencia que sobre éste tiene la heterogeneidad socio-cultural peruana. El indigenismo es indisociable, no sólo de su contexto histórico, sino también de las particulares especificidades de la sociedad peruana. Más allá de delimitaciones temporales concretas que segmentan un tiempo y unos fenómenos literarios que en realidad discurren de forma fluida, solapada e interdependiente, Cornejo Polar percibe el indigenismo como “una amplia y casi ininterrumpida secuencia, cuyo origen está en las crónicas como se ha visto, que se plasma diferencialmente de acuerdo con las variantes que la historia general de la literatura peruana puede detectar con relativa facilidad”⁷⁰. En ese “largo y accidentado proceso que recorre”, las expresiones indigenistas repiten, desde la época de la colonia hasta el siglo XX, una circunstancia característica que ya ha salido en varias ocasiones hasta ahora: la diferenciación real –percibida por Mariátegui– entre el universo indígena y el universo desde el cual se produce el indigenismo. Cornejo Polar añade que esa distancia es tanto social –una sociedad capitalista, más o menos moderna y urbana desde la que se representa otra sociedad más primitiva, feudal y básicamente agraria– como cultural –una cultura de filiación occidental y racionalista que da cuenta de una cultura nativa que conserva sus esquemas mítico-mágicos. Para Cornejo Polar ese desfase es la clave de cualquier producción indigenista porque las contradicciones que se derivan del mismo acaban reflejándose en el texto. El elemento distintivo entre las diferentes obras del movimiento literario será la diferente proporción de la distancia que separa a los mundos. Desde la propuesta de Clorinda Matto en su novela *Aves sin nido*, en la que,

⁶⁸ Cornejo Polar, *Literatura y sociedad* cit., pp. 39-40.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 40.

⁷⁰ *Ibidem.*

pese al afán de reivindicación del indio y el tratamiento paternalista que recibe, el mensaje que se acaba transmitiendo es que la salvación de los indígenas pasa por una asimilación al universo occidentalizado, hasta el mayor grado de acercamiento de Arguedas, quien a partir de cierto momento explota su condición de “sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remiten a culturas diversas”⁷¹.

Otro punto clave que desarrolla Cornejo Polar en su estudio es el impacto que tiene el referente sobre la estructura profunda y superficial de los textos indigenistas. El análisis se relaciona estrechamente con el apartado en el que se examinará la narrativa de Arguedas como un producto original que prácticamente inaugura un nuevo género literario porque el nivel de superposición e interrelación que se alcanza en sus obras entre los dos sistemas culturales en juego no tiene precedente. Para Cornejo Polar, el sustrato indígena influye en varios factores. En primer lugar, la propensión de las novelas indigenistas a una estructura narrativa organizada en episodios más o menos independientes “deriva de la asimilación de una forma altamente desarrollada en la literatura indígena, como es el cuento”⁷². Otro factor determinante sería el componente lírico: la riquísima lírica indígena se manifestaría tanto en la plasticidad y lirismo de las descripciones –por ejemplo en Arguedas y Alegría– como en la inclusión reiterada de canciones quechuas. Por último, existe una asunción de la cosmovisión mítica andina, elemento que entra en clara incompatibilidad con la novela: “parece claro que el tiempo mítico no puede generar una construcción propiamente novelesca, que como se ha visto requiere de la historia” de tal forma que “la novela indigenista debe, por así decirlo, historificar el mito”⁷³. La conciencia mítica también se manifiesta en la presencia de determinados mitos indígenas o en la “apropiación del pensamiento mítico propiamente tal como elemento constitutivo de la perspectiva de la novela”⁷⁴.

A partir de esos presupuestos generales que Cornejo Polar considera determinantes en la configuración de la novela indigenista, se analizan de forma individual, sin pretender encontrarles un conjunto donde compartan características, algunas de las obras más representativas del indigenismo. Algunas conclusiones generales que se pueden extraer son que *Aves sin nido* no pertenecería al indianismo sino al indigenismo en su modalidad romántica, que Ventura García Calderón es “la

⁷¹ Cornejo Polar (1994), p. 215.

⁷² Cornejo Polar, *Literatura y sociedad...* cit., p. 59.

⁷³ *Ibíd.*, p. 60.

⁷⁴ *Ibíd.*

plasmación literaria más cercana al hispanismo de Riva-Agüero”⁷⁵, que en los indios de López Albújar, pese a ser presentados como seres primitivos y salvajes, late el germen de la revolución que encarnarán Rendón Willka o Benito Castro o que el final de *El mundo es ancho y ajeno* implica para la comunidad de Rumi el paso de la conciencia mítica al racionalismo occidental, es decir, el tránsito del “admirable mundo antiguo”, donde residía la perfección antes de la expropiación de tierras del gamonal Amenábar, a la asunción, forzada por las circunstancias, “de una conciencia histórica, objetiva, que explica los acontecimientos dentro de un orden causal que no requiere de ninguna apelación a las fuerzas sobrenaturales”⁷⁶.

Vistos dos modos de plantear la crítica literaria, más normativa por parte de Escajadillo, y más interdisciplinaria –en cuanto a que busca en sus análisis explicaciones y motivaciones en ámbitos que trascienden lo puramente literario– por parte de Cornejo Polar, pero ambas, pese a sus diferencias, estableciendo el carácter particular que otorga a este nuevo tipo de literatura el referente indígena, sería interesante acabar con la opinión de una estudiosa, Dunia Gras, que plantea el acercamiento a su definición de género de distinta forma. En su trabajo sobre Manuel Scorza, Gras propone, a propósito del debate que se generó –y al que contribuyó de forma decisiva el autor– sobre si éste pertenecía o no a la novela indigenista, que se prescinda del calificativo indigenista y que, en cambio, se opte por la noción de “novela social” “puesto que los términos de indianismo, indigenismo y neoindigenismo son demasiado confusos”⁷⁷.

⁷⁵ Ibídem, p. 47.

⁷⁶ Ibídem, p. 62.

⁷⁷ Dunia Gras: *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Murcia: Colección de ensayos literarios de la A.E.E.L.H., 2003, p. 158.

Capítulo 2

El proyecto transculturador de Arguedas: su papel de mediador cultural.

1. José María Arguedas: entre la tragedia personal y el heroísmo cultural.

La importancia que registra actualmente en la escena cultural peruana la figura de José María Arguedas –escritor, antropólogo, etnólogo, folklorista, traductor y animador cultural– queda claramente manifestada en las siguientes palabras de Nelson Manrique:

Arguedas se ha convertido en todo un fenómeno social: una suerte de héroe cultural con el que se sienten identificados la gran mayoría de peruanos, inclusive aquellos que no han leído sus obras. A las dimensiones de su obra que ha recuperado la exégesis podrían sumarse otras: el promotor de la cultura andina, el abanderado de una política cultural renovadora, el maestro, el artista, el amigo. En pocas palabras, un hombre cuya vida y obra se constituyó en un puente viviente entre mundos diversos, tradicionalmente escindidos⁷⁸.

Arguedas se erige como paradigma cultural de las tensiones y conflictos de la realidad peruana, pero su lucha interior es canalizada a través de su obra en un intento por establecer un espacio de mediación entre las dos culturas tradicionalmente

⁷⁸ Nelson Manrique: “Presentación”. En: Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.): *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después / [Seminario Internacional José María Arguedas, 25 años después, Lima, 9-11 de noviembre de 1994]*. Lima: CEPES, DESCO, SUR, 1995, p. XII.

enfrentadas, privilegiando, eso sí, la reivindicación de la tradición indígena. Es decir, el diálogo cultural pero poniendo en primer plano la cultura nativa, la aceptación de la filiación española pero sólo como medio a través del cual defender los derechos históricamente vulnerados de los indígenas. La magnitud del logro de Arguedas se entiende mejor si se vuelve la vista sobre todo el recorrido realizado hasta aquí. Se podría decir que Arguedas es el punto de llegada de todos los proyectos de reivindicación de la cultura indígena que se iniciaron en el Perú desde la Conquista, que recibe toda su energía –herencia intelectual de cronistas como Garcilaso o Guamán y herencia popular de la utopía andina– y la asimila para ejercer como una especie de catalizador que emprende una transformación definitiva en la sociedad peruana. Es decir, punto de llegada, por un lado, y punto de arranque, por el otro, como referente social, literario y cultural del renacimiento del universo indígena. Esa imagen, sin embargo, esa percepción de la tarea decisiva desempeñada por Arguedas en la configuración de una nueva sensibilidad respecto al indio y su cultura, se construye, sobre todo, a posteriori. El suicidio del escritor pone de manifiesto, amén de otras causas personales también decisivas, que éste, al final de su vida, dudó acerca del grado de influencia que su obra podía tener en la edificación de una nueva realidad social. Dicho en palabras de González Vigil, “a él no le satisfacía la idea de una obra de ficción de una gran coherencia interna –como es la suya–; debía trasuntar cabalmente la realidad del Perú, ayudando a construir un porvenir con participación predominante de masas indígenas”⁷⁹. Aconteció un hecho que influyó de forma bastante decisiva para ese cuestionamiento final de Arguedas sobre su capacidad para poder concluir la misión que se había propuesto como creador literario y que iba más allá de la pura finalidad estética. En una mesa redonda organizada por el Instituto de Estudios Peruano y celebrada el 23 de junio de 1965, críticos literarios (algunos como Salazar Bondy y José Miguel Oviedo) y sociólogos convinieron en afirmar que su novela *Todas las sangres* no se ajustaba de forma exacta a lo que era la realidad social peruana del momento. En un texto de esa misma noche, Arguedas se preguntaba si no había vivido en vano. Esta circunstancia, junto con las vacilaciones ideológicas derivadas de un periodo socio-político convulso en el que se sucedían partidos y proyectos dispuestos a encabezar el cambio profundo del Perú, lo sumieron en una profunda indecisión que acabó desembocando en una falta de fe en sí mismo. Arguedas, ante esa sensación de

⁷⁹ Ricardo González Vigil: “Introducción”. En: José María Arguedas: *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 34.

incapacidad para seguir desarrollando su cometido, se negó a asumir un papel expectante. Así lo confiesa en el “Epílogo” de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que sirve como cierre al libro y como carta de despedida ante su inminente final:

Yo no voy a sobrevivir al libro. Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino. O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitrés años, o nada⁸⁰.

El suicidio trunca un proyecto, pero contribuye también a engrandecerlo. Es a partir de la muerte de Arguedas cuando se empieza a calibrar el verdadero alcance del logro intelectual y su repercusión sobre la sociedad peruana. En el plano literario, consiguió en muchos pasajes de sus obras reducir hasta casi la superposición la distancia característica del indigenismo literario –referida ya muchas veces durante el trabajo– entre el universo del escritor y el mundo representado en la ficción, hasta el punto de crear un modo de hacer novela sin precedente en la tradición peruana, conjugando un género eminentemente occidental y burgués como la novela con la tradición oral indígena, proyectando a través de la escritura toda la carga musical de la cultura andina, utilizando el sistema de producción intelectual de Occidente para dar a conocer la cosmovisión mítica de la cultura subalterna, aprovechando el idioma español para intentar transmitir la dulzura de la lengua quechua. Una obra ambiciosa cuya coherencia y calidad estéticas, además, contribuyeron de forma clave a la universalización de la cultura andina. Una obra literaria, por otra parte, que entró en una relación profunda de interdependencia con el resto de desempeños intelectuales de Arguedas, con su labor de etnólogo, de antropólogo, de folklorista, de simpatizante político, evidenciando con su experiencia la importancia de la interdisciplinariedad a la hora de acometer el estudio de las distintas expresiones culturales –en este caso la literatura– del país andino. Por último, el hecho de haberse convertido, siendo un

⁸⁰ José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971, pp. 274-275. A partir de aquí, se citará siempre por esta edición y se empleará la abreviatura ZZ.

indígena de adopción, en un símbolo incluso entre aquellos que no han leído sus libros, en un país en el que, como se vio, la intelectualidad estuvo circunscrita desde la conquista hasta principios del siglo XX a la elite criolla, revela, no sólo la capacidad de irradiación de su tarea sino la dimensión de su éxito. En Arguedas, el impulso del proceso utópico en los Andes, su carácter reivindicativo y su función como mecanismo de resistencia, convergen para transformar la utopía en realidad. Se comentará de forma más detenida en el siguiente capítulo, pero es conveniente adelantar que la obra de Arguedas no es de naturaleza utópica, tal y como sostendrá Vargas Llosa, sino que aprovecha las fuerzas históricas de resistencia cultural para intentar reivindicar ante la cultura hegemónica una tradición de origen milenario. Arguedas no pretendió el reestablecimiento ni del imperio inca ni del antiguo orden andino –lo cual sí sería un planteamiento utópico– sino que procuró que la cultura indígena formara parte esencial de la nación y de la identidad peruana, sin renunciar a lo español porque lo español también formaba ya parte indisoluble de la realidad del país andino. Baste una declaración del propio Arguedas en la que expresa cuál fue su intención al escribir para entender esto último:

...intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; *el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser*, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: *que la nación vencida renuncie a su alma*, aunque no sea sino en apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture⁸¹.

No concebía un proyecto cultural discriminador, ni buscaba ahondar más en la histórica fractura entre los dos mundos. Pretendía encontrar un camino de conciliación, un espacio donde ese “caudal de las dos naciones” se pudiera unir. No era un conservador cultural en el sentido que le dará Vargas Llosa, refractario a los nuevos cambios y a la modernidad, sino que aspiraba a construir una modernidad de base indígena en cuyo proceso el pueblo indio debía jugar un papel activo, oponiéndose a que, una vez más, la modernidad fuera impuesta desde el mundo occidentalizado y en

⁸¹ José María Arguedas, “No soy un aculturado...”. En: ZZ cit., p. 282. Énfasis mío.

las condiciones que éste planteara. Se trataba, al fin, de elaborar y desarrollar un modelo alternativo de sociedad en el que la cultura indígena asumiera una posición preponderante.

1.1 El espacio narrativo autobiográfico.

Uno de los aspectos de la narrativa de Arguedas sobre el que la crítica ha mostrado más interés es la presencia continuada del componente autobiográfico en la mayoría de sus obras. No sólo en el plano vivencial –es decir, como recreación literaria de experiencias vitales propias– sino como proyección de la propia naturaleza dual del escritor. O lo que es lo mismo: no sólo se estudia el espacio autobiográfico cuando se establece el paralelismo entre la peripecia formativa del Ernesto de *Los ríos profundos* y la vida del Arguedas adolescente, sino que también pertenece a esa dimensión el reflejo literario de la tensiones que se dan en el escritor por su propia condición bicultural. Desde esa perspectiva, la batalla que libró Arguedas en el terreno lingüístico para intentar reproducir las características del quechua a través del español, o la conjunción en una misma experiencia estética de componentes particulares de dos sistemas discursivos divergentes también estaría estrechamente relacionado con lo que Landreau llama “su leyenda autobiográfica”⁸². Las declaraciones sobre su monolingüismo quechua de la infancia o la percepción del mundo que en esa misma época le infundieron los indios para explicar las dificultades a las que tuvo que hacer frente durante el proceso creativo son frecuentes y habitualmente referidas en cualquier estudio sobre Arguedas. El propio escritor fue construyendo a través de sus confesiones un espacio autobiográfico que se acabaría proyectando en distintos grados y niveles a lo largo de toda su obra narrativa. Ese espacio, además, le sirvió a Arguedas para reivindicar su posición privilegiada como conocedor profundo del universo indígena y edificar desde ahí la legitimación de su discurso. Especialmente reveladora es esta célebre manifestación en la que explica la motivación principal que lo impulsó a escribir:

⁸² John C. Landreau: “Hacia una relectura de la leyenda autobiográfica de José María Arguedas”. En: Mabel Mora! a (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América, 1998, pp. 211-221.

En estos relatos [de García Calderón y López Albújar] estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: “No, yo lo tengo que escribir *tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido*” y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el primer libro que se llama *Agua*⁸³.

La expresión en cursiva viene al caso para plantear que quizás Vargas Llosa tomó el elemento comparativo “tal cual es” como uno de los pretextos para elaborar toda su insistente y reiterada teoría acerca de la falta de verdad histórica en las obras de Arguedas. En un ensayo que primero apareció publicado de forma individual en 1967, después sirvió de “Introducción” a la publicación de los *Relatos completos* por Alianza Editorial y, finalmente, con variaciones muy poco significativas, se convirtió en un apartado de su ensayo *La utopía arcaica*, Vargas Llosa empieza diciendo:

Es arriesgado aceptar a pie juntillas las interpretaciones que hace un autor de su propia obra [...] Tomar al pie de la letra lo que José María Arguedas decía sobre lo que escribió ha llevado a muchos –a mí mismo, en una época– a pensar que el mérito de sus libros está en haber mostrado más verazmente la realidad india que otros escritores. Es decir, en el documentalismo de su ficción⁸⁴.

Vargas Llosa, justo para encabezar su artículo, condicionando, probablemente, la valoración posterior que el lector pueda hacer sobre las palabras de Arguedas, se constituye y presenta como principio deslegitimador y desautorizador del espacio autobiográfico construido por Arguedas. Se analizará con posterioridad y con más detenimiento el sistema estético-ideológico de Vargas Llosa, pero vaya por delante que esa decisión de desproveer de su finalidad legitimadora las confesiones autobiográficas de Arguedas está relacionado con la construcción de otro espacio en el que Vargas Llosa se erige como instancia autorizada que plantea su teoría sobre la autonomía de la literatura y sobre la preeminencia del “elemento añadido” como verdad irrefutable. Cuando Arguedas emplea la expresión “tal cual es” hay que tener en cuenta el alto grado de subjetividad de una primera persona –el Arguedas joven que decide, llevado de

⁸³ *Primer Encuentro de Narradores Peruanos 1965: Arequipa, Perú*. Lima: Casa de la Cultura de Perú, 1969, p. 41. Énfasis mío.

⁸⁴ Mario Vargas Llosa. *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. También como “Introducción” en: José María Arguedas: *Relatos Completos*. Madrid: 1983, pp. 7-30.

una emoción, ponerse a escribir— que se inscribe en el discurso de otra primera persona —el Arguedas maduro y reconocido que rememora el impulso que lo animó a ser escritor. Existe por lo tanto un doble filtro de subjetividad que haría posible interpretar la fórmula “tal cual es” como “tal cual yo la percibí”. Más allá de esta apreciación, en realidad demasiado personal, hay que señalar que otra circunstancia ignorada por Vargas Llosa es que si Arguedas hubiera pretendido el documentalismo tendría que haber utilizado forzosamente el quechua para reproducir el habla de los personajes quechuahablantes. Sin embargo Arguedas, como él mismo reconocía, libró “una pelea verdaderamente infernal con la lengua”⁸⁵ para intentar expresar a través del castellano, trabajando sobre todo con la sintaxis, algunas de las particularidades de la lengua quechua. Por otra parte, difícilmente podía pretender el documentalismo si había decidido utilizar la escritura como medio para representar un universo cultural eminentemente ágrafo y construido en torno a la importancia de la voz y de la música. Finalmente, aunque parece que Arguedas mostró posturas contradictorias acerca de su voluntad de mimetizar al máximo la realidad⁸⁶, la confesión que se cita a continuación sería bastante significativa de su intento por *representar* y no por *reproducir* las peculiaridades de la cultura andina:

¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! *Es una ficción*. Los indios hablan quechua⁸⁷.

Parece claro, según estas palabras, aceptando que la mayoría de escritores incurren en contradicciones a lo largo de su carrera en los comentarios sobre su propia obra⁸⁸, que la voluntad de Arguedas no era tanto mimetizar la realidad india como encontrar unos mecanismos y una coherencia estética que logran transmitir al lector occidentalizado a quien iba destinada la obra “el alma” de la cultura indígena.

Resulta interesante comprobar también cómo Vargas Llosa, habiendo negado en primer lugar la validez de la “leyenda autobiográfica” manifestada por el propio autor,

⁸⁵ *Primer Encuentro* cit., p. 41.

⁸⁶ Estelle Tarica: “El “decir limpio” de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, p. 27.

⁸⁷ José María Arguedas, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Mar del sur* 9. Lima (enero-febrero de 1950): 66-72. También publicado en *Yawar fiesta*. Lima: Horizonte. 1980, pp. 7-17. Referencia extraída de Tarica cit. Énfasis mío.

⁸⁸ Sería muy ilustrativo el caso de Manuel Scorza, comentado por Escajadillo (*op. cit.*), quien unas veces rechazaba el calificativo de indigenista para su obra y otras reivindicaba esa condición.

esa parte de la experiencia personal que se vincula con la obra a través de las declaraciones del mismo Arguedas, después busque las claves de la narrativa arguediana en los traumas, miedos e inquietudes que padeció el escritor en su vida real. Por un lado, el resultado estético se relaciona con la realidad sólo de un modo tangencial, sólo como trasunto y nunca como copia, pero por el otro, la peripecia autobiográfica sí que explica las características esenciales de la obra literaria. El mecanismo –se explicará más adelante con mayor detenimiento– parece el siguiente: su análisis debe validar dos de sus presupuestos estético-ideológicos básicos: uno, la reivindicación de la autonomía del arte, su riesgo de mengua cualitativa si se supedita a otros intereses que no sean los puramente estéticos; el otro, la convicción de que el único resorte creativo son “los demonios personales” del escritor, esto es, sus angustias, sus inseguridades, sus obsesiones. De este modo, por un lado la obra de Arguedas no puede ser interpretada como plataforma de reivindicación social porque “su verdad” no es histórica y por lo tanto no puede exceder los límites de la ficción; por el otro, todo lo que hay de bueno y malo en la obra del autor de *Los ríos profundos* se justifica por su propia experiencia personal. Landreau recuerda que la mayoría de la crítica ha acudido a “la leyenda autobiográfica” de Arguedas para celebrar su obra y que, sin embargo, Vargas Llosa la utiliza para relativizar su mérito, para “pinta[r] a Arguedas como un escritor nostálgico y arcádico que desea retornar al mundo arcádico de su niñez” pero cuyo primitivismo en la composición lo convierte definitivamente en un autor “mediocre”⁸⁹. El mismo estudioso plantea una perspectiva quizás más acertada de esa dimensión de la obra de Arguedas cuando afirma que “se trata de leer el espacio autobiográfico arguediano no como la representación transparente de una experiencia sino como una mediación compleja que legitima un proyecto literario y cultural”⁹⁰. Landreau en su estudio descubre evidencias de que, por ejemplo, “el narrador de primera persona con una sólida identidad andina no es un aspecto intuitivo o natural de la obra arguediana, sino un descubrimiento o creación”⁹¹. Esta reflexión dará pie a uno de los apartados principales sobre Arguedas en el que se intentará demostrar que existe un recorrido por parte del narrador que protagoniza los primeros cuentos y que se transforma después en el Ernesto de *Los ríos profundos* en el que existe un proceso sustancial de cambio que, más que “descubrimiento o creación” como dice Landreau, sería deliberada elección

⁸⁹ Landreau cit., nota la pie n°3, p. 220.

⁹⁰ Ibídem, p. 211.

⁹¹ Ibídem, p. 216.

cultural. En un caso u otro, y considerando otro ejemplo del crítico en el que descubre que Arguedas en un artículo sobre el carnaval de Tambobamba se inventa su participación en el evento⁹², es importante volver a destacar que éste emplea la ficción, modifica la materia prima que supone su experiencia, para trazar puentes de comunicación entre dos mundos extraordinariamente distanciados.

El componente autobiográfico, por otra parte, además de aparecer como instancia legitimadora en las confesiones del propio Arguedas acerca de su obra, también se proyecta en sus composiciones, en distintos niveles y en distintos grados, sobre todo a través de la figura de un narrador en primera persona –a excepción del niño Santiago de *Amor mundo*– que comparte experiencias y rasgos personales con Arguedas y que oscila entre el Ernesto de “Agua”, “Warma Kuyay” y *Los ríos profundos*, el Juancha de “Los escolares”, el “Gabriel” de *El Sexto* y el protagonista innominado de otros relatos. El nivel máximo de identificación entre un personaje y el Arguedas autor se da en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La obra presenta dos ejes que se van presentando de forma alternativa: una parte está ambientada en Chimbote y narra, en tercera persona, la industrialización “salvaje” que experimentó esta ciudad costera como consecuencia del negocio de la harina de pescado. La otra parte se escribe en forma de diario personal y la voz que narra, pese a no revelar su identidad, comparte plenamente la experiencia vital del Arguedas autor –por ejemplo los intentos de suicidio, la depresión, la polémica con Julio Cortázar o la referencia a la figura paternal del indio Felipe Maywa, entre otros. El efecto que se produce es que parece que Arguedas se despoje de los ropajes literarios que lo habían convertido en Ernesto, Gabriel o Juancha y asuma su propia voz histórica desde su condición innominada. Sin embargo, si se tiene en cuenta que el autor ha decidido que los diarios sean parte integrante de la estructura de una novela y que se articulen como capítulos dentro del “marco ficcional en el que toda escritura novelística se realiza, los diarios adquieren una naturaleza ficcional”⁹³. Fernando Rivera, por otra parte, cree que si se asume la noción de “pacto autobiográfico” ofrecida por Philippe Lejeune, que permite la identificación entre el autor del texto, el diarista y el protagonista, “el universo representado en los diarios de *Los Zorros* puede considerarse como de estatuto real”⁹⁴. Más allá del juego de espejos entre el estatuto de lo real y el estatuto de lo ficcional y de las consideraciones

⁹² Ibídem, pp. 216-217.

⁹³ Fernando Rivera: “El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico”. En: Sergio Franco cit., p. 192.

⁹⁴ Ibídem.

acerca del carácter objetivo y verídico del género diario, parece incuestionable que en esta novela tan singular la realidad irrumpe de forma trágica en la ficción para cerrarla, para interrumpir su curso y, también, para desvelar el nombre del narrador innominado de los diarios. El suicidio de José María Arguedas, ocurrido el 28 de Noviembre de 1969 en un baño de la Universidad Nacional Agraria en Lima, acaba formando parte insoslayable de la realidad literaria no sólo porque la clausura de forma dramática sino porque es el punto hacia donde avanza indefectiblemente la doble trama de la novela. Ésta, por decirlo de alguna manera, desde el mismo inicio se dirige, no sin una batalla titánica del escritor por intentar cambiar el rumbo, hacia el suicidio. Esa escritura límite de Arguedas, utilizando la literatura como medio de vida, esa interacción angustiosa entre realidad y ficción con la presencia amenazadora de la muerte siempre al fondo, ha sido destacada también por Vargas Llosa, a pesar de percibir en la obra numerosos defectos técnicos y estructurales:

...un análisis de la forma literaria soslayaría lo esencial, pues esta novela[...] se lee con la intranquilidad que provocan las ficciones logradas. El lector sale de sus páginas con la impresión de haber compartido una experiencia límite, uno de esos descensos al abismo que ha sido privilegio de la literatura recrear en sus momentos malditos⁹⁵.

Se trata de una novela que aporta una originalidad trágica, que confunde los límites entre realidad e invención, que los superpone y los intercambia, que aporta, curiosamente, esa parte de verdad histórica que Vargas Llosa niega al ejercicio literario, y se convierte en símbolo de doble proyección, porque representa tanto las tensiones desgarradoras que persiguieron al escritor durante toda la vida como ese recorrido literario en el que los diferentes personajes de su obra –*alter egos* o no de Arguedas– se han ido moviendo, bordeando siempre el abismo. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* logra, de forma dramática y dolorosa –y aunque no sirva de nada– poner en jaque la autonomía del arte que tanto proclama Vargas Llosa.

1.1.2 Breve biografía de Arguedas

⁹⁵ Vargas Llosa, *La utopía arcaica* cit., p. 295.

Resulta conveniente repasar brevemente algunos de los acontecimientos más decisivos de la vida de Arguedas⁹⁶ teniendo en cuenta la importancia que adquiere el componente autobiográfico, no sólo en su obra, sino también en la interpretación que los especialistas realizan de ella. También porque, como ya se dijo, se relaciona estrechamente, por la propia formación bicultural y bilingüe de Arguedas, con algunas de las claves de su narrativa.

José María Arguedas nació en Andahuaylas, en el departamento de Apurímac de la sierra sur del Perú, en 1911. Sus familiares eran grandes hacendados y personas distinguidas de la región cuyos rasgos físicos eran predominantemente blancos. Su padre, abogado de profesión, era rubio y tenía los ojos azules –rasgos por otro lado, que heredaría Arguedas. Se quedó huérfano de madre a los tres años y esa circunstancia ayudó para que el niño Arguedas estuviera al cuidado de sirvientas indígenas, siempre bajo la vigilancia, también, de su tía Hortensia. En 1917 su padre contrae matrimonio por segunda vez con Grimanesa Arangoitia y esa circunstancia resultará clave en la formación del niño Arguedas por la experiencia tan traumática que supondrá para él. Distanciado desde el principio de su madrastra, será su hermanastro Pablo quien le hará padecer las mayores humillaciones: confinación en la cocina con la servidumbre indígena, maltratos físicos, vejaciones y “exigencias morbosas de que lo acompañe para que contemple cómo violaba mujeres”⁹⁷. Será por esa época cuando empiece a afianzar su cariño hacia los indios por el cuidado y el afecto que le brindó la servidumbre indígena. En 1921 escapa del suplicio que supone vivir con su madrastra y su hermanastro y se refugia en la hacienda Viseca, donde pasará dos años. En ese entorno, cerca de la comunidad de Utek’, “nuestro escritor vivió su etapa más feliz, la que nutriría toda su existencia con imágenes idealizadas de integración a la naturaleza y solidaridad comunitaria, su “paraíso perdido” ”⁹⁸. Ese ambiente es el que más tarde se recreará en los cuentos de *Agua*. González Vigil sostiene que durante esa etapa se materializa la transculturación de Arguedas, pero el apartado de este trabajo dedicado a analizar el proceso que experimentan en la ficción sus *alter ego* entre los cuentos de *Agua* y *Los ríos profundos*, invitaría a pensar que el proceso de transculturación definitiva se fue fraguando en la adolescencia y a partir de una elección cultural. Concretamente –se comentará después con más detenimiento–, la contemplación por

⁹⁶ Aprovecho la información que facilita González Vigil en su edición de *Los ríos profundos* (*op. cit.*).

⁹⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁸ *Ibidem*.

parte de Ernesto del muro incaico en el Cuzco funcionaría y se constituiría como una especie de ritual de aceptación o asimilación de la cultura indígena, el punto en el que, a través de uno de sus mayores símbolos –las piedras incaicas–, se manifiesta en Ernesto toda la herencia de las tradiciones indias aprendidas durante su niñez y decide que ése es el camino cultural por el que quiere avanzar.

Entre 1923 y 1924 su padre lo llevó, junto a su hermano, a viajar por Puquio, –población en la que Arguedas “comprobaría la dignidad y la energía de los indios”, resaltadas posteriormente en su novela *Yawar fiesta*– Ayacucho, Arequipa, Cuzco, hasta que en 1924 los deja internos en el Colegio Miguel Grau de los padres mercedarios, en Abancay. Ese viaje, con paso por el Cuzco y llegada a Abancay para quedarse interno en el colegio, constituirá la experiencia desde la que Arguedas recreará la ficción literaria de *Los ríos profundos*. Especial trascendencia adquirirá también la estancia del futuro escritor en la hacienda Karkei y en la hacienda Triunfo, en 1925, ambas propiedad de su tío Manuel María Guillén. Fue este familiar el que le inspiró la figura del Viejo en *Los ríos profundos*, personaje que, según Vigil, encarna los valores de un Anti-Cristo por su poder basado en la dominación, la discriminación, el abuso, la negación del otro y por su utilización de la religión cristiana como mecanismo para la sumisión y la obediencia de los indios colonos. La estancia le serviría también a Arguedas para comprobar el nivel máximo de degradación humana de estos últimos y constatar la distancia que existía entre ellos y los indios comuneros libres con los que él se había criado. En las haciendas a los indios no les estaba permitido ni tocar música, ni bailar, ni tener conversaciones animadas, de tal forma que los colonos representaban para Arguedas la negación del modelo de comunicación plena con la Naturaleza que él había aprendido en las comunidades indígenas libres. Ese paradigma de comunicación universal se convertirá en una de las claves artísticas de *Los ríos profundos*, no sólo por la plasticidad y la belleza que le conferirán a la narración aquellas escenas de armonía con la Naturaleza, aquellos pasajes de integración cósmica, sino porque acontecerá el modelo alternativo a la comunicación deficiente y degradada que se desarrolla en el Colegio –sólo hay que recordar el caso de la opa Marcelina, en el que la única vía de contacto entre los alumnos y la demente es la violencia y el abuso sexual.

La percepción de los colonos por parte de Arguedas experimentó un cambio sustancial cuando presenció un suceso terrible en el que un indio de hacienda fue colgado de un pisonay para ser flagelado, por orden del hacendado, después de descubrirse que había escondido unos cuantos plátanos debajo de su poncho. El José

María adolescente acompañó al indio de regreso por las montañas; cuando llegaron al punto en el que sus caminos se separaban, el indio flagelado, que había realizado todo el trayecto sin mirar si quiera al adolescente, lo abrazó:

...vi en la imagen de este indio un semblante de gratitud, pero al mismo tiempo, casi de conmiseración; lo vi majestuoso y yo me sentí inferior a él. Bajó la montaña y caminó con tranquilidad, con un peso que daba la impresión de que los látigos no habían hecho sino fortalecerlo. Desde entonces, jóvenes, nunca más he perdido la fe en el ser humano⁹⁹.

Esa escena reveló a Arguedas el “potencial de rebelión y altivez”¹⁰⁰ que en realidad poseían los colonos, hecho que plasmó literariamente en el final de *Los ríos profundos*, cuando los colonos, huyendo de la peste, abandonan la hacienda Patibamba y se dirigen en masa hacia Abancay para escuchar misa. La crítica, sin embargo, a excepción de César Lévano, no supo ver en ese episodio de los colonos el germen de una rebelión que debía conducir a la liberación de las masas indígenas. En esa dirección, reconociendo la significación que le quiso dar a ese pasaje final de *Los ríos profundos*, se expresó José María Arguedas en una carta enviada a Hugo Blanco—líder revolucionario con el que él escritor mantuvo correspondencia hacia el final de su vida.

Ese periplo vital que ocupa la niñez y la adolescencia de Arguedas es el que influyó de manera más decisiva en su formación y en su posterior experiencia literaria. A partir de ahí, el escritor irá introduciéndose progresivamente en el mundo académico e irá adquiriendo una formación occidentalizada que le permitirá trazar puentes de enlace entre los dos mundos tradicionalmente opuestos en el Perú: en 1931 ingresó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde hizo los estudios de Letras y se especializó en Antropología, para después graduarse de Bachiller y doctorarse en Etnología; en 1937 ingresó, para pasar ocho meses, en la prisión El Sexto (experiencia que recreará en la novela del mismo nombre) por hallarse en una protesta contra la visita a la Universidad de un general enviado por Mussolini; en 1939 se casa con su primera mujer Celia Bustamante (animadora, junto a su hermana Alicia de la Peña Pancho Fierro); en 1947 fue nombrado Conservador General de Folklore en el Ministerio de Educación y a partir de ahí su tarea como especialista en la cultura

⁹⁹ Declaración de Arguedas extraída de Vigil cit., p. 27.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 26.

indígena fue incansable (antologías de poesía, cuento, música, mitos y leyendas andinos..., y numerosas traducciones del quechua); en 1965 se divorcia de Alicia Bustamante y comienza una nueva relación con Sybila Arredondo, casándose con ella en 1937; esta ruptura parece que lo afectó profundamente y se convirtió en una de las varias causas que confluyeron en el estado depresivo en el que quedó sumido Arguedas y que le llevó al suicidio en 1969. Otra de esas causas fueron las tensiones permanentes que le creó al escritor su propia configuración conflictiva, siempre entre el quechua y el español, entre la escritura académica occidental y su pasión por la oralidad indígena. La relevancia y el reflejo que tuvieron esos dos dualismos en su obra obligan a estudiarlos en sendos apartados.

1.2 “Una pelea verdaderamente infernal con la lengua”¹⁰¹.

Según la teoría de Benjamin Lee Whorf, probablemente la más importante acerca de lenguaje y percepción, las características estructurales de un idioma determinan los modos de percibir el mundo que tienen sus hablantes. La versión extrema de esta hipótesis hoy en día ya no se acepta porque haría imposible toda traducción¹⁰². A pesar de ello, William Rowe considera que “todavía es necesario volver a la hipótesis de Whorf para recordar que la percepción humana no es inocente ni universal, y está sujeta a entrenamiento, y que el lenguaje es el instrumento más eficaz del ordenamiento psíquico”¹⁰³. Curiosamente, Vargas Llosa, en un artículo de juventud, también consideraba clave la vinculación entre una lengua y la percepción que sus hablantes tienen del universo. Se expresaba en los siguientes términos: “ya sabemos que todas las características emocionales y espirituales de un pueblo se hallan representadas en su lengua”¹⁰⁴.

No es difícil entender, desde esa perspectiva, que Arguedas tuviera que librar una “pelea verdaderamente infernal con la lengua” para transmitir a través del español la esencia de una lengua –el quechua– que, a su vez, representaba la manera de interpretar y percibir el mundo de la cultura indígena que quería proyectar en sus

¹⁰¹ Cfr. nota 85 de este mismo capítulo.

¹⁰² William Rowe: “Arguedas y la hipótesis de Whorf revisitada”. En: *Ensayos arguedianos*. Lima: UNMSM, SUR, 1996, p. 141.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Mario Vargas Llosa: “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. En: *Visión del Perú*, n° 1, Lima. Agosto de 1964. Referencia extraída del libro de Escajadillo cit.

ficciones. El dualismo quechua / español se le planteó a Arguedas como un dilema de difícil solución desde que decidió emprender su carrera literaria:

¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble¹⁰⁵.

Para el escritor nacido en Andahuaylas, el problema principal al que tenía que hacer frente en sus textos era “realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu”¹⁰⁶. Esta declaración es bastante reveladora de la relación que tuvo, divergente desde el punto de vista sentimental, entre las dos lenguas que conocía. Arguedas siempre sostuvo que durante los primeros años de su vida la única lengua que conoció en profundidad fue el quechua y que el español le pareció durante ese tiempo un idioma “ajeno” porque apenas lo hablaba:

yo aprendí a hablar en quechua. Me formé en una población muy pequeña, en donde la mayor parte de la gente sólo hablaba quechua. [...] Siempre hablé un poco de español ¿no? Pero mi lengua predominante era el quechua. Hasta los nueve años hablaba muy poco español y dominaba el quechua [...] Yo puedo escribir poesía en quechua y no lo puedo hacer en castellano, lo que me está demostrando que mi lengua materna es el quechua¹⁰⁷.

Roland Forgues¹⁰⁸ cuestionó “el mito del monolingüismo quechua de Arguedas”, afirmando que, habiendo pasado los tres primeros años de su vida – decisivos para la formación lingüística de un individuo– junto a su madre, la primera lengua que aprendió fue el castellano y no el quechua. Vigil, sin embargo, sostiene que antes de los tres años no se domina claramente ni la sintaxis ni se pronuncian correctamente todos los fonemas, con lo cual es probable que, bajo el cuidado de su

¹⁰⁵ José María Arguedas: “La novela y el problema...”, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁷ Extraído de Vigil *cit.*, p. 36.

¹⁰⁸ La referencia a Forgues también proviene del estudio de Vigil *cit.*, pp. 35-36: “El mito del monolingüismo quechua de Arguedas”. En: Roland Forgues, Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.): *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru, 1991, pp. 47-58.

madre, Arguedas hubiera dominado primero el español, pero que “al fallecer ella, su bilingüismo inicial devino en un dominio del quechua [...] antes que del castellano”¹⁰⁹.

Hay que añadir, además, que, dentro de esa problemática que se le plantea a cualquier escritor de condición bilingüe, el dilema de la dualidad lingüística en la región andina se le presentó a Arguedas en un grado máximo de complejidad por los abismos existentes entre dos lenguas cuyo origen, estructuras y funcionamiento no tenían prácticamente nada que ver. Sologuren, por ejemplo, recogiendo la herencia de observaciones hechas por el propio Arguedas y por Jesús Lara, sostiene que el quechua, “como lengua no alfabetizada [...], posee una capacidad sugerente cuya acción se deja sentir por entero en las inflexiones de la voz propias de la expresión oral. Pone, pues, en juego los más variados recursos de la entonación, sus diminutivos y palabras de honda ternura, su procedimiento aglutinante capaz de hacer de un solo verbo el vehículo de diversos y delicados matices afectivos [...] y, aún más, la mágica fuerza evocadora de sus onomatopeyas”¹¹⁰. La lengua quechua se concibe, de este modo, tal y como afirma Rebaza-Soraluz “como espacio donde se virtualiza el sonido y ritmo de la naturaleza andina en su relación con el cosmos”¹¹¹. En ese sentido se expresó el propio Arguedas, para quien en la cultura indígena “una sola unidad forma el ser, el universo y el lenguaje”¹¹², de tal forma que, como expresa Vigil, “no se puede separar el significante del significado, ni el signo del referente, sin desfigurar su real funcionamiento”¹¹³.

A Arguedas, vistas las particularidades del quechua, le supuso un esfuerzo enorme intentar encontrar para sus obras los mecanismos suficientes que permitieran hacer comprensible el mundo andino –y su lengua– a los lectores de formación occidental. Por esa circunstancia reconocía que, después de releer la primera versión de los cuentos de *Agua*, le había parecido adular la realidad casi tanto como López Albújar o García Calderón –escritores contra los que pretendía escribir– por haber utilizado un “castellano tradicional” que no transmitía la esencia del universo que él quería representar¹¹⁴. Fue entonces cuando, a través de esa pelea ya referida que mantuvo en el plano lingüístico, decidió que debía crear una especie de nuevo idioma

¹⁰⁹ González Vigil cit., p. 36.

¹¹⁰ Extraído de: Luis Rebaza-Soraluz: “La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística”. En: *Indigeismo hacia...*, op. cit., p. 172.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 173.

¹¹² Manifestación de Arguedas en un artículo sobre el drama colonial *Ollantay*. Cita recogida en Vigil, op. cit., p. 54.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Cfr. nota 85 de este capítulo.

que sí recreara de forma más fiel y ajustada las características tanto del quechua como de la cultura indígena.

La primera ocasión en que puso en práctica ese nuevo lenguaje fue en la reescritura de los cuentos de *Agua*, en los que intentó cambiar el estilo tradicional de su primera versión “mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano”¹¹⁵. Fue a raíz de la publicación de su segunda obra –la novela *Yawar fiesta*– cuando Arguedas dijo haber elaborado un nuevo idioma llamado “mistura”, término que había utilizado, con carácter despectivo, un crítico que censuraba la ininteligibilidad de la prosa en muchos pasajes de la novela. Arguedas, sin embargo, aceptó con orgullo y reivindicó el término, aclarando que el nuevo producto ni era ni pretendía ser una síntesis armoniosa entre quechua y español, sino más bien un lenguaje que aspiraba a proyectar la “sintaxis destrozada” de los alumnos mestizos del Colegio de Sicuani, donde Arguedas era profesor. El autor de *Yawar fiesta* veía en esa “mistura” no sólo la muerte del castellano puro, sino también un símbolo de la nueva identidad indo-mestiza que estaba naciendo en la sierra. Sigue considerando que el español tradicional no es capaz de transmitir la energía que late en ese espacio donde se está librando una intensa lucha para revertir la situación de las sociedades andinas: “para Arguedas, la mistura era el signo de una ruptura histórica”¹¹⁶. Pero se vio forzado a abandonarla y buscar otros procedimientos lingüísticos para recrear la realidad andina porque reconoció que para la mayoría de sus lectores la fórmula utilizada en *Yawar fiesta* resultaba bastante confusa y era percibida como la expresión de un castellano incorrecto. En su artículo “La novela...”¹¹⁷ Arguedas confesaba que, después de dieciocho años de esfuerzo, en aquel momento estaba intentando una nueva manera de acercarse a los diálogos en quechua a través de la traducción al castellano. Consciente del menoscabo del idioma original que se produce en cualquier traducción, el escritor justificaba así su cambio de estrategia:

¡Se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa! Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana. Pero el cuidado, la vigilia, el trabajo, es por guardar la esencia¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Estelle Tarica, *op. cit.* Todo lo referido sobre la mistura y sobre la posterior “poética de la traducción”, se refiere a este artículo. A no ser que se indique lo contrario.

¹¹⁷ Véase nota 87 de este capítulo.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 173. Referencia en Tarica *cit.*, p. 37.

Arguedas sustituye, por tanto, esa mezcla inarmónica de castellano y quechua de sus primeras obras, sobre todo de *Yawar fiesta*, por lo que Tarica denomina una “poética de la traducción”, que se materializa por primera vez de modo pleno en *Los ríos profundos*. Los ejemplos de traducción no sólo se manifiestan en los diálogos que reproducen conversaciones entre quechuahablantes; también lo hacen en la propia voz del narrador, quien en pasajes como el que explica la comunidad de sentido entre la palabra Abancay y otros vocablos similares o en el inicio del famoso capítulo “El Zumbayllu”, donde también se explica la correspondencia semántica que tienen algunas partículas fonéticamente parecidas, muestra, en una labor muy similar a la que ya había hecho el Inca Garcilaso en su crónica, su preocupación por transmitir al lector español algunas características del quechua –como su poder aglutinante– pero sin renunciar a la sintaxis normativa del castellano.

William Rowe¹¹⁹ fue el primero en establecer las dos etapas en las que se podía dividir la obra de Arguedas según el tipo de lenguaje utilizado: la primera, en la que el escritor empleó ese mestizaje lingüístico denominado “mistura”, abarcaría sus dos primeras obras: *Agua y Yawar fiesta*; a la segunda etapa corresponderían el resto de sus novelas, siendo *Los ríos profundos* la primera en la que Arguedas optó de forma plena por “un español correcto pero sutilmente diestro para trasuntar la cultura andina”¹²⁰. Al respecto del nuevo estilo, Rowe comenta lo siguiente:

El lenguaje de *Los ríos profundos*, menos dependiente de efectos superficiales, resulta más apropiado para comunicar el pensamiento de otra cultura ajena al lector [...] La variación en el orden gramatical es uno de los aspectos más felices de su estilo maduro. [...] El ordenamiento especial de las palabras se combina con la creación de un extraño ritmo, obtenido principalmente a través del asíndeton y de las repeticiones¹²¹.

Un buen ejemplo de la expresividad que consigue Arguedas en *Los ríos profundos* trasladando al castellano la estructura sintáctica del quechua sería la fórmula “ya te vas, ya te está yendo” que emplean algunos personajes quechuahablantes (RP¹²²,

¹¹⁹ El trabajo al que se hace referencia es: William Rowe. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979. Extraído de González Vigil cit.

¹²⁰ González Vigil, *op. cit.*, p. 38.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² A partir de ahora, cuando se reproduzcan fragmentos de *Los ríos profundos* se utilizará la abreviatura RP. La edición utilizada es la que ya se ha citado de González Vigil.

169 y 360). Por otro lado, Rowe sostiene que los diálogos en quechua están transcritos en correcto español y que, sin embargo, las intervenciones en castellano de los militares bilingües reproducen rasgos del español quechuizado de la sierra. Ofrece este pasaje como ejemplo:

–Con la muchacha, jugando, pues. No ofendiendo; de cierto, joven –dijo en castellano.
–¡Asno, asno! –dijo la muchacha.
–No asno; enamorado, como borrico –le contestó el Cabo, y reímos todos.

Pese a que la reflexión de Rowe es cierta en la mayoría de casos, a veces existe una cierta alternancia, cuando se reproducen intervenciones en quechua, entre un castellano correcto y un castellano sutilmente desordenado por el influjo de la lengua indígena. Por ejemplo, al comienzo del capítulo X (“Yawar Mayu”) la exclamación de Palacitos se plasma literariamente en un español prácticamente perfecto:

–¡Se van! –dijo en quechua– ¡Ahora sí! ¡El Lleras se condenará vivo! Le crecerán cerdas de su cuerpo; y sudará en las cordilleras, espantando a los animales. Gritará de noche en las cumbres; hará caer peñascos, sus cadenas sonarán. Y nadie, nadie, ni su madre ya lo perdonará. ¡Diosito! (RP, 357)

Sin embargo, cuando Ernesto conversa en quechua con el *Papacha Oblitas* en la chichería, también en el transcurso del capítulo X, el castellano transcrito se deja influir por un cierto desorden sintáctico y un uso más frecuente del gerundio. Oblitas se expresa en los siguientes términos:

–Andando, andando, con la Virgen de Cocharcas. ¡Cuánto tiempo! Nunca canto en chichería. Pero de mi hermano su canto es, fuerte. Cuando regresó a su pueblo, todas las mujeres de él ya tenían dueño. Sufrían. La mujer sufre (RP, 381).

Otro aspecto interesante es que, como bien anotó Rowe, pese al cambio lingüístico global, pervive en *Los ríos profundos* cierta forma de mistura cuando, por ejemplo, los militares hablan en castellano. Ese lenguaje deficiente y mutilado es el que

también emplearán los indios y mestizos serranos hacinados en los alrededores del puerto de Chimbote durante la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Esa cualidad defectuosa, esa ininteligibilidad de la lengua empleada se va a convertir progresivamente en la narrativa arguediana en símbolo de la negación del proyecto transculturador al que aspiraba Arguedas. En lo sucesivo, en las novelas que seguirán a *Los ríos profundos*, el modelo de comunicación propuesto por Ernesto en la novela, de integración en el cosmos, de estrecha relación con la Naturaleza va fracasando y la comunicación que se irá imponiendo dentro del proceso de modernización del Perú será una comunicación incompleta, sesgada. Basten dos ejemplos de ambas novelas para certificar todo lo dicho:

–No hay para ejército ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer aquí, llorando, llorando; pero echa no más. Rico ¡caray! Abanquina. Llorando bonito, caray (RP, 350).

“Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen *mayu*, pues, en quichua. Gracioso ¡caray!: del lengua carbón que estiraba el mina al *mayu*, pa’arriba, agua cristalino, claro, como el espejo era; del *mayu* pa’abajo carbón salta saltando, negreando las piedras...” (ZZ, 152)¹²³.

El proceso de aculturación al que irá asistiendo Arguedas en detrimento de la transculturación que él proponía a través de su papel de mediador cultural, tendrá un efecto devastador sobre la lengua, que, como se ha visto, fue una de las mayores preocupaciones del escritor durante su carrera literaria. Como bien advierte Catalina Ocampo, “cuando los personajes cruzan el muro que divide las dos naciones y a través de un proceso de aculturación el habla se vuelve híbrida, el secreto que fluye y el caudal de su *otra* experiencia [la andina] se disuelven” (la cursiva es del original). El lenguaje en Arguedas, por tanto, no sólo cumple una función discursiva sino que se convierte en el reflejo o en el síntoma del estado de una cultura. Si en *Los ríos profundos* los pasajes en los que Ernesto se integraba dentro del sistema comunicativo universal de la Naturaleza producían un lenguaje plástico, transparente, de una gran belleza, como si la armonía cósmica se trasladara a las palabras, en el descenso a los infiernos que supone

¹²³ Edición citada en la nota 80 de este capítulo.

la novela de Chimbote, donde se produce un proceso de deshumanización y de “des-culturización” derivado de la industrialización salvaje, el lenguaje, como símbolo de la identidad cultural, entra en una crisis profunda. Esta circunstancia no hace sino corroborar la trascendencia que adquiere el lenguaje en Arguedas como reflejo de la percepción del mundo. Lenguaje y cosmovisión se convierten en entidades indisociables en la narrativa arguediana, como partes insolubles de un mismo sistema cultural. No es difícil imaginar entonces, que la particular concepción andina del cosmos le planteara también una serie de dificultades a Arguedas, porque el medio que utilizó para transmitirla –la novela– contenía en su forma y estructura una cosmovisión –la occidental– sustancialmente opuesta.

1.3 Una nueva forma de hacer novela.

La niñez de Arguedas, transcurrida primero entre la servidumbre indígena en casa de su madrastra y, más tarde, entre los comuneros de Utek’ en la hacienda Viseca, no sólo provocó el aprendizaje del quechua, que el escritor sentía como su lengua materna, sino que también supuso el inicio del proceso de asunción de la cosmovisión mítico-mágica de la cultura nativa. El consuelo, el amor y la ternura que los indios le dieron al niño Arguedas “a manos llenas”¹²⁴, “la compensación suficiente a [su] orfandad”¹²⁵ hicieron que irremediablemente el futuro escritor se fuera impregnado de la percepción que la cultura indígena tenía del universo:

Yo entendía el mundo y la vida como la entendían los indios... los ríos, los árboles, los abismos, muchos insectos, determinadas piedras y cuevas tenían un significado y vida especiales. La dicha o el mal podían provenir de ellos...¹²⁶

Y entender “el mundo y la vida como la entendían los indios” significaba tener una conciencia mítica del tiempo, una concepción animista del universo, una percepción musical de los ritmos de la Naturaleza. Y toda esa cosmovisión, como quedó apuntado en el primer capítulo, se manifestaba culturalmente en cantos, bailes, danzas, ceremonias y leyendas orales, entre otros. Así pues, desde la perspectiva de Arguedas,

¹²⁴ *Primer Encuentro* cit., p. 36.

¹²⁵ Arguedas, “La literatura...” cit., p. 2.

¹²⁶ *Ibíd.*

desde su condición cultural escindida, no sólo existía una enorme distancia entre la manera de “entender” el mundo que tenían las dos tradiciones; se trataba también de dos sistemas comunicativos, dos mecanismos de producción cultural divergentes. ¿Por qué escogió Arguedas la escritura y el castellano para comunicar su experiencia a sabiendas de los continuos problemas que le iba a acarrear su decisión? Seguramente la clave esté en el carácter reivindicativo de su obra. Para poder defender los intereses del pueblo indio y transmitir la riqueza de la tradición indígena debía situarse en el espacio de la cultura hegemónica y adoptar el cauce que le ofrecía la tradición occidental para poder sensibilizar el ánimo y las conciencias de quienes realmente tenían la capacidad de modificar la realidad del país andino. Por decirlo de otra manera: si Arguedas hubiera decidido participar de la cultura quechua utilizando sus engranajes milenarios —es decir, oralidad, ritualidad, música—, su labor no hubiera trascendido los propios límites de la subalternidad y no se hubiera podido convertir en un instrumento con el que intentar erradicar su situación de marginalidad. Ahora bien, desde el momento en que Arguedas acude a la escritura y la elige como medio para expresar sus emociones, inquietudes y vivencias se le está planteando un problema que tiene que ver con un desplazamiento de las dos tradiciones que lo colocan en una especie de punto muerto, punto de partida o grado cero. Es decir, Arguedas en su elección, en su intento por ejercer un rol de intercesor cultural, se queda sin el respaldo pleno de ninguna de las dos tradiciones: por el lado quechua, nunca antes se había intentado expresar a través de la letra impresa y en español todas las peculiaridades de su universo cultural; por el lado occidental, la tradición tampoco ofrecía ningún modelo que hubiera intentado hacer convivir en un mismo texto dos métodos discursivos tan divergentes. Arguedas, por tanto, emprende desde el comienzo el camino hacia una nueva forma de hacer novela, hacia una especie de nuevo género, hacia una renovación profunda en la literatura peruana.

Como dice Cornejo Polar, la novela, para surgir como género, necesita de una “conciencia histórica del tiempo”, en contraposición —por ejemplo— “a la conciencia mítica que alienta las construcciones épicas”¹²⁷. Es decir, que plantea el devenir de los acontecimientos desde la linealidad temporal y asumiendo como condición indispensable para su constitución y desarrollo la noción de cambio. Las construcciones novelescas, por tanto, necesitan una historia que las haga avanzar. Por contra, la cultura indígena fundamenta sus estructuras sociales y su cosmovisión del universo en torno a

¹²⁷ Cornejo Polar (2005) [1980], p. 61.

unos esquemas míticos que no conciben el tiempo de forma lineal e irreversible sino en base a unas dinámicas de repetición y reformulación de la historia, como se vio que sucedía –por ejemplo– en la comparsa Inca/Capitán. Desde esta perspectiva, aceptando que el tiempo cíclico no puede generar propiamente una composición novelesca, la novela indigenista deberá “historificar el mito”¹²⁸.

En la misma línea se expresa González Vigil, quien realiza un recorrido por la evolución de los géneros épico y narrativo de Occidente para calibrar el alcance del logro artístico de Arguedas. Vigil recuerda que el desarrollo de las formas novelescas ha estado en estrecha relación con el surgimiento de grandes urbes y con el paso de economías rurales a economías burguesas. La proliferación de la novela, además, siempre fue acompañada de un debilitamiento de la tradición oral como mecanismo de transmisión de los textos literarios. Todo ello unido al progresivo declive de los ideales heroicos y caballerescos –que eran fundamentales para el género épico– y al nacimiento de una nueva conciencia que potenciaba el individualismo y que tenía “sed de novedades”¹²⁹. No es de extrañar, pues, que el mayor florecimiento de la novela se produjera a partir de la Revolución Industrial y que desde entonces prácticamente desapareciesen los poemas épicos. De esta forma se va materializando el paso de la tradición oral a los textos escritos, con todos los cambios que el tránsito acarrea: del verso a la prosa, “del pensamiento mítico y la óptica real-maravillosa al pensamiento discursivo, racional, filosófico y científico; y de las composiciones épicas a las narraciones novelescas”¹³⁰. Este género novela fue imposible que se desarrollara en el sur andino, donde se formó inicialmente Arguedas, porque no se dieron nunca las condiciones –tales como grandes núcleos urbanos, economía burguesa, etc.– que sí se dieron en otras latitudes. Por otra parte, el escritor nacido en Andahuaylas había asumido elementos culturales –la oralidad, el pensamiento mágico, la pasión por el ritual– que ya no se daban en las sociedades que producían el género que él adoptó como cauce expresivo. Esa interacción bicultural es la que propiciará el gran mérito literario del autor de *Agua*. Como afirma González Vigil:

Arguedas no cultiva la novela “tradicional” de los siglos XVII-XX occidentales; tampoco se esmera en aclimatarse, sin rasgos diferenciales, a la novela cosmopolita o internacional del siglo XX.

¹²⁸ Véase nota 73 del capítulo I.

¹²⁹ González Vigil cit., p. 58.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 59.

Labra otra proeza artística: una *nueva novela* en la que la novela “occidental” de los siglos XVIII-XX bebe de las fuentes orales, musicales, real-maravillosa y épica, funcionando como canto, mito, rito o texto épico sin dejar de ser novela¹³¹.

Esa modificación sustancial emprendida por Arguedas fue anteriormente analizada por Ángel Rama, quien en su artículo “La novela-ópera de los pobres”¹³², a través del estudio de los componentes musicales presentes y subyacentes en *Los ríos profundos*, ya advirtió que dicha novela contenía elementos que no le eran propios a un género eminentemente burgués. Rama afirma que la invención de Arguedas se sitúa en el período en que las capas populares ascendentes se apropian del modelo ofrecido por la burguesía para iniciar la novela de crítica social. El estudioso sostiene que Arguedas adoptó ciertos atributos de la nueva tendencia, tales como “la adopción de parámetros colectivos o la conversión del personaje en tipo representativo de la clase social”, pero que al mismo tiempo efectuó “una retrogradación hacia los orígenes confusos del género, retornando hacia la recuperación de sus formas populares”¹³³:

Es en el cruce de una novela social y una ópera popular que se sitúa *Los ríos profundos* y es ese carácter híbrido insólito lo que hace su originalidad. Los componentes, literarios e ideológicos, que proceden de la novela social, han sido perspicazmente revelados ya por la crítica. Cabe agregar los que le vienen de esta subrepticia fuente operática, que procede del venero de la cultura popular en que un hemisferio del autor estaba sumergido, mientras otro aceptaba, cambiándole su signo, una forma nacida de la racionalidad burguesa¹³⁴.

Para Rama, las novedades más importantes que introdujo Arguedas fueron la alternancia de personajes individuales y personajes corales, su modo narrativo de componer, a partir de “secuencias escénicas sucesivas”, y “la pluralidad de formas expresivas para las voces humanas”, registrándose en este último caso tres niveles equivalentes a “los estratos fónicos operáticos”: por un lado, en el nivel inferior de la

¹³¹ *Ibídem*, p. 60.

¹³² Ángel Rama: “La novela-ópera de los pobres”. En: *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 241-265. El artículo fue publicado originariamente en: *Revista Iberoamericana*, XLIX, número 122, Pittsburg, enero-marzo de 1983, pp. 1-41.

¹³³ *Ibídem*, p. 259.

¹³⁴ *Ibídem*.

dicción, el relato asume un carácter realista; en el nivel medio, correspondiente al sentido rítmico de la narración, se encuentra la dimensión lírica de la obra; y por último, en el nivel superior, el del canto, “irrumpe la música y las voces acordes a ellas”¹³⁵.

El valor de la novela, según Rama, está en que Arguedas supo poner en juego en un mismo molde artístico, a partir de los diferentes estratos interactuantes, dos conciencias del mundo y del tiempo. Así, por ejemplo, en el entramado musical que construye la novela a partir del canto y del baile funciona la dimensión mítica que aporta la cultura indígena; mientras, en los niveles de declamación y narración entra en funcionamiento la formulación histórica de filiación occidental. El gran logro de Arguedas, por tanto, fue, como ha quedado demostrado a lo largo de todo el capítulo, la transculturación narrativa que impulsó aprovechando su condición bicultural, asumiendo su papel de mediador entre dos mundos y sabiendo percibir el carácter mestizo –en tanto que heterogéneo– de la realidad peruana.

En ese trayecto de mediación cultural, sin embargo, como ya le ocurriera cuando tuvo que afrontar el problema lingüístico derivado de su formación bilingüe, Arguedas tuvo que introducir una serie de modificaciones en el referente indígena para hacer más comprensible y accesible su obra al lector. Por ese motivo, cuando se citaban las palabras de Escajadillo en su clasificación sobre el indigenismo en las que decía que nunca antes se había recreado el universo andino “tan radicalmente desde dentro”, se ofrecían algunas reservas¹³⁶. A este respecto, resulta muy revelador el juicio de Sergio Franco:

Para efecto de lograr la concreción estética de ese mundo [indígena], para comunicarlo a destinatarios que respondían a un repertorio lingüístico-categorial diferente al de la cultura de la que partía, Arguedas tuvo que refigurar el mundo del que quería dar cuenta en relación a los destinatarios de los textos¹³⁷.

En términos muy similares se expresa Morales Ortiz, para quien Arguedas “no presenta una visión “interior” del mundo quechua: tiene que salirse de él, no porque no

¹³⁵ Ibídem, p. 262.

¹³⁶ Cfr. apartado 2.2.1 del capítulo II.

¹³⁷ Sergio R. Franco: “Entre la abyección y el deseo: para una relectura de *El sueño del pongo*”. En: *Hacia una poética migrante* cit., p. 312.

lo conozca, sino porque se propone hacerlo comprensible a una mirada externa”¹³⁸. Resulta interesante, si bien su teoría sería discutible, la reflexión de la estudiosa acerca de uno de los elementos que utilizaría Arguedas para hacer la cosmovisión indígena más entendible al mundo occidental. Para Morales Ortiz, la utilización recurrente de personajes infantiles o adolescentes portadores de la mentalidad andina en la narrativa arguediana correspondería a “una estrategia, al hacer uso del mejor vehículo para que el lector occidental acepte esos mecanismos mentales”¹³⁹. En cualquier caso, se trate o no este último ejemplo de uno de los recursos que utiliza Arguedas para acortar las distancias entre las dos culturas del Perú, lo importante es volver a destacar, por un lado, esa voluntad del escritor de tender puentes comunicativos y, por el otro, la gran hazaña estética que logra en ese empeño, aunando en un mismo producto dos sistemas discursivos, dos concepciones del mundo y dos lengua antitéticas.

1.4 Hacia la asunción de la cosmovisión andina: la elección cultural de Arguedas a través de su obra narrativa.

Este apartado pretende analizar un aspecto de la evolución narrativa de Arguedas que vendría a demostrar que la relación del *alter ego* ficticio del escritor –ese narrador en primera persona, con la excepción del niño Santiago de *Amor mundo*, que adopta los nombres de Ernesto, Gabriel o Juancha– con el universo indígena, la asunción de su cosmovisión mítica, tiene su origen en una formación primigenia al lado de los indios, donde el individuo irá familiarizándose con las peculiaridades de la tradición nativa, pero experimenta su consolidación definitiva a través de una elección cultural. Siguiendo la línea apuntada por Landreau en su artículo, ya comentada con anterioridad, parece que ese “narrador en primera persona con una sólida identidad andina”¹⁴⁰ no es un hecho espontáneo que surge de forma natural desde las primeras obras de Arguedas sino que es una construcción literaria que se va fraguando en el transcurso de su narrativa. Dada la enorme carga autobiográfica que contienen aquellas novelas y cuentos de Arguedas que presentan personajes con rasgos muy parecidos a los del propio escritor, podría existir la tentación de trasladar esa evolución cultural o intentar explicarla a través de su propia biografía. De hecho es lo que hace Landreau, quien

¹³⁸ Gracia María Morales Ortiz, “Bajo la mirada del Arayá: análisis temático y discursivo de *Amor mundo*”. En: *Hacia una poética* cit., p. 359.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 371.

¹⁴⁰ Se repite la cita aparecida en la nota 91 de este capítulo.

sostiene que las declaraciones de Arguedas sobre sus vivencias personales experimentan sutiles modificaciones en aras del objetivo principal de acercar la cultura indígena a los lectores occidentales. La opción es sugestiva pero también peligrosa porque se puede acabar intentando interpretar cualquier aspecto del universo ficcional a través de la instancia biográfica o de las motivaciones ocultas del escritor –que es el procedimiento que utilizará Vargas Llosa en su ensayo. En cualquier caso, que Arguedas no hubiera tenido una identidad indígena sólida desde su infancia y ésta hubiera sido una construcción posterior, ni menoscabaría sus méritos literarios –porque sí que es verdad que la calidad artística depende de cuestiones de funcionamiento y coherencia internas–, ni desautorizaría su conocimiento privilegiado, ni restaría valor a su tarea de mediación cultural. Antes bien, vendría a demostrar que su apuesta por un modelo socio-cultural que incorporara la tradición indígena no estaba cimentado en torno a una subjetividad pura y de origen sino que fue un proceso de maduración en el que Arguedas fue recuperando para su proyecto todos los elementos culturales que había ido asimilando en su niñez pasada entre indios. Este apartado, sin embargo, porque tampoco pretende un análisis psicoanalítico sobre el escritor, se circunscribirá a la evolución narrativa de ese personaje que a veces cambia de nombre, pero que en realidad es el mismo por cuanto siempre conserva sus marcadores esenciales del carácter y de la personalidad. El recorrido, además, se centrará especialmente en el tránsito de los cuentos de *Agua* a *Los ríos profundos* porque es donde mejor se puede apreciar esa evolución personal. Entre medias estaría *Yawar fiesta*, que pone en juego un personaje colectivo y que por tanto no puede incluirse en este análisis, y después estarían *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuyos protagonistas principales –Gabriel y el narrador innominado de los diarios– no experimentan cambios sustanciales respecto a su posición cultural, y *Todas las sangres*, que vuelve a tener un funcionamiento coral. De las obras posteriores a *Los ríos profundos* habrá que acudir a *Amor mundo*, porque el niño Santiago, otra vez *alter ego* de Arguedas pero esta vez narrado en tercera persona, recupera el distanciamiento con respecto a la cultura indígena que tenía el narrador en primera persona de los cuentos de *Agua*. Es interesante comprobar cómo, en *Amor mundo*, posterior en la composición y en la publicación a *Los ríos profundos* –de hecho fue la última obra publicada en vida de Arguedas (1967)– el niño Santiago, proyección literaria del escritor, vuelve a mirar el mundo indígena desde afuera, cuando Arguedas ya había descubierto el camino hacia la asunción cultural con el Ernesto de *Los ríos*. Esta circunstancia vendría a corroborar la tesis de Landreau sobre la construcción a

posteriori de una identidad andina plena y sólida porque, efectivamente, cuando Arguedas vuelve los ojos sobre su niñez para recrearla literariamente, aun después de haber integrado a Ernesto en la cosmovisión y la cultura andinas, el personaje literario que encarna su experiencia autobiográfica –en este caso las exhibiciones sexuales aberrantes que su hermanastro Pablo le obligaba a contemplar– se desplaza, de nuevo, hacia el borde exterior del universo andino, sin poder traspasar el célebre círculo del que queda fuera en el cuento “Warma Kuyay”.

1.4.1 El narrador en primera persona de los relatos arguedianos: “me quedé fuera del círculo”.

Esa secuencia, tantas veces referida por la crítica, marca una conciencia de diferenciación del protagonista –racial y cultural– con respecto al universo indígena que será constante en estos cuentos de *Agua*. El fragmento tiene una poderosa carga simbólica, además, porque el círculo del que queda fuera el niño Ernesto es un baile “en ronda” que cifra una de los rasgos esenciales de la cultura indígena: la música. El niño Ernesto, después de declararle su amor a Justinacha y recriminarle a ésta su preferencia por el Kutu “cara de sapo”, es rechazado por los indios:

Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarse, y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre¹⁴¹.

Una escena prácticamente idéntica sucede en el cuento de *Amor mundo* “El ayla”, publicado más de cuarenta años después, lo cual vendría a certificar que Arguedas, cuando recreaba la primera etapa de su infancia, no se veía completamente integrado en el mundo que lo rodeaba, aunque sí existía una voluntad de introducirse en él, como lo demuestra este pasaje en el que el niño Santiago, a pesar de quedar fuera de la danza, seguía interiormente el ritmo y la música:

¹⁴¹ José María Arguedas: *Relatos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 158.

Santiago siguió a la cadena que danzaba el ayla. Estaba fuera de ella, pero en su interior repetía la música y el ritmo de los pasos (“El ayla”, p. 244).

Ese desplazamiento físico que marca la distancia entre el narrador y el universo indígena que lo rodea se manifiesta en la propia percepción que tiene el protagonista de su condición escindida y en la percepción que los indios tienen sobre él. De esta forma, Juancha –variante del niño Ernesto–, en “Los escolares”, no sólo es consciente de su naturaleza ambigua sino que la siente como el origen de su carácter atormentado:

Yo, pues, no era mak’tillo¹⁴² de verdad, bailarín, con el alma tranquila; no, yo era mak’tillo falsificado, hijo de abogado; por eso pensaba más que los otros escolares; a veces me enfermaba de tanto hablar con mi alma (“Los escolares”, p. 141)¹⁴³.

Poco antes, Juancha ya se había autocalificado como “hijo de misti¹⁴⁴” o como “misti perdido” y había reconocido, por primera vez, que “la cabeza me dolía a veces” por culpa de esa circunstancia (“Los escolares”, p. 133). Esa condición particular del protagonista también es percibida y verbalizada por los indios, que todavía no lo consideran uno de los suyos. En “Warma Kuyay”, el Kutu le dice a Ernesto: “¡Déjate, niño! Yo, pues, soy “endio”, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas “abugau”, vas a fregar a Don Froilán” (“Wambra”, p. 160). Esa misma percepción diferenciada de los indios respecto a –en este caso– Santiago, se manifiesta en el cuento “El ayla”, aunque ya con una connotación más positiva. El mozo que guiaba el ayla, al comprobar que Santiago ha estado presenciando la ceremonia sexual, exclama: “¡Animal raro, desconocido, alegre!” (“El ayla”, p. 248). A pesar de todo, existen algunos acercamientos, surgidos, sobre todo, de la voluntad del narrador en primera persona por acercarse a una cultura y un pueblo indígenas con los que se siente solidario ante las injusticias y los atropellos de los principales:

Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida, me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de

¹⁴² Jovencito, niño, en quechua.

¹⁴³ Cito por la edición de *Relatos completos*, op. cit.

¹⁴⁴ Nombre que dan los indios a los blancos.

comunero, que había vivido siempre en la puna, sobre las pampas de ischu (“Agua”, p. 97).

La distancia, sin embargo, permanece por un rechazo continuado del protagonista narrador respecto a la cosmovisión mítica andina. Especialmente insistente en esa negación de los esquemas mágico-legendarios se muestra el Juancha de “Los escolares”. Éste niega de forma sistemática la tutela divina del cerro Ak’chi y desmitifica su leyenda:

Muchos arrieros y viajeros cuentan que lo han visto; alto es, dicen, y silencioso; anda con pasos largos, y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar. Pero todo eso es mentira. [...] Don Ciprián [principal del pueblo] sí anda de verdad en las noches por las pampas del Distrito (“Los escolares”, p. 118).

¡Por eso es mentira lo que dicen los ak’olas sobre el tayta Ak’chi! El ork’o¹⁴⁵ grande es sordo; está sentado como un zonzo sobre los otros cerros (“Los escolares”, p. 136).

Vienen a la memoria, para corroborar la diferencia de actitud entre los protagonistas de estos cuentos y el Ernesto de *Los ríos profundos*, el pasaje en el que este último se encomienda al apu K’arwarasu antes de su pelea con Rondinel para que le insuffle fuerzas y valor (RP, p. 257) o el momento, al principio de la novela, en el que Ernesto espera que aparezca un huayronk’o¹⁴⁶ ante el Viejo y le escupa sangre (RP, p. 164). Aunque en el cuento “Agua” el niño Ernesto ya había dicho, en un momento de ira, tras la muerte de Pantacha a manos de don Braulio, que “el alma del auki Kanrara me entró seguro al cuerpo”, parece que en ese camino hacia la asunción de la cosmovisión mítica el punto de inflexión lo marca el cuento “Orovilca”, publicado en 1954 junto con “Diamantes y pedernales” y, por lo tanto, muy cercano en el tiempo a *Los ríos profundos*. En el transcurso de la historia el protagonista innominado, narrador en primera persona, experimenta un cambio sustancial respecto a las creencias mítico-mágicas. Al principio del cuento, cuando su compañero del Colegio de Ica Salcedo le cuenta que, después de medianoche, una corvina de oro viaja entre el mar y la laguna

¹⁴⁵ Montaña.

¹⁴⁶ Especie de abejorro que según las creencias andinas es “mensajero del demonio o de la maldición de los santos” (RP, p. 164).

“Orovilca”, el narrador reacciona, incrédulo, preguntando: “¿Usted cree eso?”. Salcedo le responde que la corvina de oro es diez veces más grande que una corvina de mar, “pues se la distingue claramente desde el bosque de huarangos” y que “el brillo de su cuerpo permite ver su figura”. Además, Salcedo le pregunta al narrador si no ha oído cantar a la montaña “Cerro Blanco”, de Nazca, “al pasar por sus bajíos”. El protagonista ofrece una respuesta que conjuga dos aspectos ciertamente relevantes. En primer lugar, su conciencia de diferenciación con respecto a los “arrieros” que lo llevan de la sierra a Nazca, que sí escuchan el canto. En segundo lugar, la utilización por parte del narrador de una lógica empírico-racional para intentar explicar el fenómeno:

Pero los arrieros que me traen de la sierra a Nazca han oído ese canto. Yo creo que es el viento que forma remolinos de arena en el cerro. He visto esos remolinos; el soplo de sus costados llegaba hasta el camino que pasa a dos leguas de la cumbre (“Orovilca”, *Relatos completos*, p. 185).

Su actitud, sin embargo, sufre un cambio radical después de la pelea entre Salcedo y Wilster. En ese instante, llevado por la exaltación del momento, el narrador en primera persona asume las creencias mágico-legendarias que le había transmitido Salcedo:

—¡Caballero! Te espero —exclamé yo, despacio—. Te esperaré. ¡Juntos iremos a “Orovilca” esta noche! ¡Me mostrarás la corvina de oro! La seguiremos convertidos en cernícalos de fuego, como los que salen de la cumbre del “Salk’antay” en las noches de helada. Pondrás tu mejilla sobre el rostro de esa niña; o la cazarás desde lo alto, con una honda sagrada (“Orovilca”, p. 188).

Es más, en una situación que ya recuerda bastante a la dinámica de las relaciones que se establecerán en el Colegio de Abancay entre Ernesto, portador de la cosmovisión mítica, y el resto de personajes herederos de la lógica racionalista occidental o de la cosmovisión cristiana, el narrador de “Orovilca”, ante la huida de Salcedo, propone al inspector del Colegio que busquen al desaparecido en el camino de “Orovilca” porque desde allí ha debido iniciar su viaje al mar. Esa declaración, asimilando el pensamiento

mítico, provoca una reacción de extrañeza en el resto que será una constante en la formación del Ernesto de *Los ríos profundos*: los otros alumnos y el inspector escuchan al protagonista del cuento “como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes” (“Orovilca”, 190). A pesar de dicha circunstancia, el cierre del relato implica una reafirmación de la asunción mítica. De Salcedo dice el narrador que “no iba a volver” porque “cortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el océano” (“Orovilca”, 191). Quizás la clave de esa evolución, buscando los elementos que coinciden entre el cuento y *Los ríos profundos*, estaría en el cambio de escenario geográfico. Es decir, mientras el narrador permanece en la sierra profunda del Perú, allí donde prevalece la cultura indígena y los indios forman un núcleo social sólido e íntegro que intenta preservar sus tradiciones, se conserva una cierta distancia entre el individuo y el universo cultural que lo rodea, debido, principalmente, a la condición problemática del primero. Por el contrario, cuando el personaje en primera persona abandona el entorno de su infancia y se desplaza hacia lugares como Ica o Abancay donde la realidad socio-cultural es mucho más abigarrada y no sólo no se impone la cosmovisión indígena sino que ésta es tratada despectivamente, parece que se produce en la conciencia del narrador una reafirmación de sus raíces culturales predominantes. No se entiende de otra manera la divergencia del tratamiento que reciben los indios por parte de Ernesto o Juancha en *Agua*, donde son caracterizados como cobardes de forma bastante sistemática, en relación al que les dispensa el Ernesto de *Los ríos profundos*, quien dice de ellos que “me infundieron la impagable ternura en que vivo” (RP, p. 201). En “Agua” el narrador dice que “eran como mujer los sanjuanés, le temían al alzamiento” (99) o que, cuando “el principal gritaba, cuando ajeaba fuerte y reventaba su balita en la plaza”, los mismos sanjuanés “escapaban como chanchos cerriles” (101). Más tarde vuelve a insistir sobre los sanjuanés y dice que “no había hombría en sus ojos, como carnero triste eran todos” y sobre los tinkis –los integrantes de la otra comunidad– afirma que “tampoco parecían muy seguros” (106). En “Los escolares” se vuelven a producir afirmaciones en el mismo sentido. Juancha dice que “los comuneros son maulas; tantos son, pero le tiemblan al principal; yo no le tiemblo” (122) o que éstos “se dejaban ganar por el miedo y se ahumildaban; uno tras otro se sometían” (136). En “Warma Kuyay” el niño Ernesto también lamenta la cobardía de el Kutu:

¡Era cobarde! Tumbaba a los padrillos cerriles, hacía temblar a los potros, rajaba a látigos el lomo de los aradores, hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando entraban a los potreros de mi tío, pero era cobarde. ¡Indio perdido! (161).

Todas estas expresiones despectivas del narrador respecto a los indios, sin embargo, tendrían que ver con que la problemática que se plantea en estos cuentos no es cultural sino social. A Ernesto o Juancha, lo que realmente le subleva son las injusticias y los atropellos que sufren los indios y su actitud resignada o “cobarde” ante esa situación. El desprecio nace de la impotencia, del deseo del narrador de que los indios se rebelen contra su desgracia y planten cara –colectivamente– a los principales, tal y como él lo hace, de forma individual, al final de “Agua” lanzando la corneta de Pantacha sobre la cabeza del principal don Braulio e hiriéndolo después de que éste matara al cornetero. El deseo de rebelión en el protagonista de estos cuentos, aunque no llegue a consumarse, también existe en “Warma Kuyay”, donde Ernesto le dice al Kutu que “cuando sea grande voy a matar a Don Froilán” (160) o en “Los escolares”, donde Juancha afirma que “mi corazón estaba entero, porque había decidido apedrear a Don Ciprián” (153). Así pues, el desprecio hacia los indios se formula en comentarios despectivos que en realidad encierran un sentimiento acerado de injusticia por parte del narrador, que desearía fervientemente que los indios acumularan la rabia y el valor que él sí posee para revertir su situación de opresión. En *Los ríos profundos*, sin embargo, muy probablemente por la distancia del recuerdo, los indios entre los que se crió Ernesto son caracterizados siempre muy positivamente y son utilizados por parte del narrador como ejemplo de dignidad y orgullo ante la condición tan degradada de los indios colonos. Será precisamente en esta novela en la que el *alter ego* de Arguedas inicie su proceso de transculturación plena, su camino hacia la integración definitiva en la cultura indígena.

1.4.2 Los ríos profundos: la adopción definitiva de la cultura indígena y un modelo alternativo de comunicación.

“Quisiera hacer aquí un juramento”. Esa confesión de Ernesto a su padre, delante del muro incaico del Cuzco, cifra el inicio de una elección cultural, significa la decisión del protagonista de integrarse definitivamente en el cauce de una de las dos

tradiciones que convergen en la configuración de su personalidad. Ernesto tiene entonces catorce años y se encuentra en el comienzo de una etapa, la adolescencia, en la que se suelen empezar a definir identidades. La historia se construye desde su comienzo siguiendo el modelo de una *billungsroman* o novela de formación en la que el personaje principal deberá ir quemando las etapas necesarias para poder afrontar su entrada a la adultez. Sin embargo, la evolución que irá experimentando Ernesto estará definida por una de las particularidades de la novela: además del aprendizaje consustancial a ese tipo de construcciones novelescas, el recorrido del protagonista vendrá determinado por su naturaleza escindida, que lo impulsará a tener que escoger una de sus dos herencias culturales. La decisión de elegir la tradición indígena como medio de reafirmación identitaria se fragua en ese encuentro en el Cuzco entre Ernesto y el muro incaico, donde se manifiesta con fuerza y de forma explícita un sentimiento que se había ido gestando en el protagonista durante su niñez entre indios.

La entrada de Ernesto en el Cuzco revela dos aspectos importantes que marcan la diferencia con respecto a relatos anteriores: por un lado, parece existir una necesidad de búsqueda de elementos que solidifiquen su identidad; de ahí su afirmación: “yo escudriñaba las calles buscando muros incaicos” (140); por el otro, se empieza a vislumbrar un cambio sustancial en su caracterización de los indios, quizás por la razón comentada anteriormente: el exilio geográfico y emocional del ambiente de su niñez. Cuando Ernesto y su padre entran a casa del Viejo y los hacen dormir en la cocina de los arrieros, el adolescente afirma que le recuerda a la cocina en la que lo obligaron a vivir en su infancia y donde recibió “los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los concertados” (142-143). Pero el momento más significativo durante su presencia en el Cuzco comienza cuando Ernesto decide caminar frente al muro, “piedra a piedra”.

Quedó apuntado en el primer capítulo, cuando se comentaban las cosmovisiones opuestas de Arguedas y Vargas Llosa aprovechando un pasaje del Inca Garcilaso analizado por Cornejo Polar¹⁴⁷, que en la percepción andina es perfectamente asumible la idea de que los elementos inertes de la Naturaleza se muevan –o parezca que se mueven– porque todos los componentes del orden universal contienen un principio activo y un principio estático. Partiendo de esa concepción andina del universo como un conjunto armónico en el que todos sus elementos participan de un sistema infinito de

¹⁴⁷ Véase capítulo I, apartado 1.2.

ecos y transmutaciones, las piedras del muro incaico no sólo pueden transmitir sensación de movimiento, sino que pueden convertirse en la conciencia de Ernesto en una proyección del fluir constante de los ríos de altura. Esa primera sensación del protagonista ante el muro, creyendo descubrir en el estatismo de las piedras una fuerza vital incontenible, no se hubiera producido sin una infancia transcurrida entre las creencias de los indios, aprendiendo a percibir el mundo como ellos lo percibían. Pero en ese primer contacto con el muro todavía no media la voluntad de Ernesto. La comunicación con el conjunto de piedras y las sensaciones que éstas despiertan en el adolescente se revelan como una suerte de epifanía, como una manifestación íntima de la cosmovisión andina a través de uno de sus mayores símbolos culturales: los restos de una fortaleza inca. La fuerza de esa “corriente que entre él y yo iba formándose” (143), además, convierte la relación a nivel simbólico entre ambas instancias en inevitable. Es el inicio de un destino –su integración en el universo indígena– que parece presentársele a Ernesto como indefectible pero que necesita certificar mediante la verbalización de su compromiso. Por ese motivo se produce el juramento delante del padre y delante del muro, para reafirmar –y ahí sí que media la voluntad de Ernesto– su apuesta cultural por una tradición indígena que le ha sido revelada por el muro. La construcción, además, pone en juego un complejo juego de espejos y niveles. Actúa como especie de catalizador que religa tres dimensiones claves del universo indígena: por un lado, evoca el paisaje andino de la niñez de Ernesto a través de la analogía con los ríos de altura; en un segundo nivel, se produce un desplazamiento o una ampliación en la evocación que convierte al muro en *yawar mayu*, denominación que dan los indios a los ríos que se tiñen de rojo en el crepúsculo pero también “al momento en que los bailarines luchan” (144); de esta forma el muro remite también a una de las señas de identidad básicas de la cultura andina: la ritualidad basada en la danza y el baile; por último el muro, en su significación más superficial, se erige como símbolo de la civilización inca y, por tanto, del periodo en el que la cultura indígena empezó a ser relegada a una posición de subalternidad. Esa interacción de niveles, esa transmutación continua de elementos que permite la cosmovisión andina, le sirven a Ernesto para descubrir –y a partir de ahí reafirmar a través de su juramento– que su identidad cultural pertenece al universo indígena en el que transcurrió su infancia.

Desde ese instante, la novela se convierte en un camino hacia la madurez en el que Ernesto tendrá que ir corroborando y reafirmando su apuesta cultural y en el que intentará transmitir el modelo de comunicación que le ofrece la cosmovisión mítica.

Curiosamente, la primera persona que se distancia del nuevo mundo que escoge Ernesto es su padre. Ante el juramento del protagonista, ante su sensación de que las piedras se mueven, el padre adopta una actitud que será una constante en casi todos los personajes con los que se relacionará aquél en Abancay: creen que sufre un proceso de enajenación. El padre, cuando encuentra a Ernesto frente al muro y éste le describe los atributos de las piedras desde su nueva –o renovada– percepción, resume el estado de su hijo diciéndole, casi de forma consecutiva, “estás confundido” y “estás alterado” (146-147). Hay que insistir en que esa distancia que se va fraguando entre el mundo que escoge Ernesto y el mundo que se impone a su alrededor producirá situaciones muy parecidas a esa escena con su padre. Con quien mayor incomunicación se establecerá –incomunicación relativa a las diferentes cosmovisiones del mundo– será con el Padre Linares, director del Colegio de Abancay. El Padre Director, después de que Ernesto le ofrezca una explicación mágico-religiosa diciéndole que el canto del *winko*¹⁴⁸ se ha perdido y, por lo tanto, también el mensaje que contenía para su padre, le dice “parece que desvarías” (331). Hacia el final de la novela, cuando Ernesto se refiere a la opa Marcelina como “doña”, el Padre Linares le exclama “¡Deliras!” (436) y cuando el alumno cambia de opinión sobre si ir o no a la hacienda de su tío, el Director le dice “No te entiendo, muchacho, igual que otras veces” (443). A medida que avanza la novela y Ernesto se acerca más a la cosmovisión indígena y simpatiza con los grupos – las chicheras, los colonos– que mejor la representan, se va distanciando progresivamente de los personajes de su entorno y éstos, como le ocurre al Padre Director, cada vez le entienden menos y creen que su comportamiento se deriva de una especie de locura. Se va estableciendo un abismo de incomunicación entre el modelo que escoge Ernesto al inicio de la novela y la realidad de Abancay. De esta forma el “Peluca”, alumno degradado sexualmente que abusa de la opa Marcelina de forma obsesiva, le dice a Ernesto, después de que éste le hable de las propiedades del río Pachachaca: “De veras, creo que eres loco” (422); Antero, por su parte, también se dirige a él en términos muy parecidos: “Estás enfermo; estás con delirio” (346). Esas escenas en las que Ernesto es tratado como un ser enfermo, enajenado o delirante son la consecuencia de un recorrido en el que sus actos de reafirmación cultural, la certificación de su compromiso inicial lo han ido alejando de la realidad de su entorno abanquino. Los momentos en que Ernesto ratifica su compromiso con la cultura

¹⁴⁸ Variante “encantada” de *zumbayllu* (trompo).

indígena a lo largo de su peripecia son numerosos, pero hay algunos que vale la pena comentar.

Además de su progresiva aceptación de elementos míticos, como la escena ya comentada en la que el protagonista espera que un huayronk' o le escupa al Viejo sangre en la cara¹⁴⁹ o las constantes descripciones en las que la Naturaleza pone en juego su concierto universal, la primera escena de una trascendencia significativa en la que Ernesto vuelve a percibir que su identidad –que no deja de ser escindida– se decanta del lado de la cultura indígena es el célebre pasaje en que Antero le encomienda la redacción de una carta de amor para su amada Salvinia. Ernesto, mientras está escribiendo la carta, siguiendo –además– un patrón formal y temático de clara filiación clásica, es asaltado por un “descontento repentino” que lo obliga a detenerse:

Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento. “¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?” Después de estas preguntas, volví a escucharme ardientemente.

“¿Y si ellas supieran leer? Si a ellas pudiera yo escribirles?”

Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero...” Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.” ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. “¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y si fuera posible, si pudiera empezarse?” Y escribí:

“Uyriy chay k’atik’niki siwar k’entia...”

“Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí...” (250).

El fragmento es especialmente relevante porque manifiesta algunas de las claves, no sólo de la novela sino también de la narrativa arguediana en general y de los conflictos que se le plantearon al escritor a la hora de emprender su tarea creativa. De un lado, demuestra que la elección cultural de Ernesto no es de base fundamentalista. Ha escogido una manera de percibir y sentir el mundo pero no rechaza ni discrimina los

¹⁴⁹ Cfr. nota 146 de este capítulo.

componentes de su otro hemisferio cultural. Lo que ocurre, sin embargo, es que emerge –probablemente por primera vez en la narrativa indigenista– una clara conciencia de la configuración conflictiva de la realidad peruana en general, y de la naturaleza escindida del sujeto en particular. Ernesto –al igual que le ocurría a Arguedas– siente que la escritura no es capaz de llegar ni de representar fielmente a uno de los estratos de la sociedad peruana. El sistema discursivo de Occidente revela sus limitaciones a la hora de expresar un universo indígena basado en la oralidad. Por otro lado, la secuencia demuestra que Ernesto, pese a su formación académica occidental, se siente inclinado emocionalmente hacia el componente oral y musical de la cultura quechua, hacia un método comunicativo que prescinde de la escritura y utiliza la voz humana y los sonidos de la Naturaleza como cauce expresivo. En los momentos de mayor carga emotiva, en Ernesto se concentran el recuerdo y el amor por la cultura indígena y desde ese estado reafirma el juramento que realizó al principio de la novela: por ese motivo abandona la redacción de corte clásico dirigida a una niña –Salvinia– que representa los valores de un mundo occidental con el que él no se siente del todo identificado y modifica el rumbo de su escritura transcribiendo una canción popular quechua. Por lo tanto, el fragmento revela que la identidad de Ernesto, como ocurrirá a lo largo de toda la obra, se decanta por la cultura indígena, pero también que su constitución no es “estable y compacta” sino “radicalmente plural”¹⁵⁰.

Otro momento que ratifica su compromiso para con el mundo indígena, esta vez desde el punto de vista social –más en la línea de la acción de los cuentos de *Agua*–, es su participación entusiasta en el motín de las chicheras, que se incautan de la sal vedada a los pobres para repartirla entre los colonos de Patibamba. La identificación del protagonista con un grupo eminentemente mestizo como es el de las chicheras vuelve a demostrar que la elección de Ernesto es de base indígena pero que no persigue un purismo étnico-cultural excluyente, sino más bien pretende transmitir un modelo en el que puedan quedar integrados los diferentes estratos sociales y culturales del Perú. La decisión de acompañar a las chicheras hasta la hacienda Patibamba, la “inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero” (278) que le despierta la sublevación, certifican la voluntad de Ernesto de participar de forma activa en aquellos acontecimientos que puedan acabar con la injusticia que se cierne sobre los grupos más desfavorecidos de la sociedad. Es curioso cómo el nivel de integración de Ernesto en la

¹⁵⁰ Cornejo Polar (1994), pp. 212-213.

rebelión se manifiesta a través del uso continuado de la primera persona del plural; incluso, cuando se encuentra en la chichería donde tocará *Papacha Oblitas*, Ernesto, pese a haber asistido sólo como observador al reparto de la sal, le dirá a una mestiza amiga de doña Felipa: “Yo en Patibamba repartí la sal a las mujeres” (384). Por lo tanto, el camino de Ernesto no sólo se circunscribe a una dimensión cultural sino que también se inscribe dentro de una voluntad social de ayudar a los más desfavorecidos.

La relación de Ernesto con Antero, el Markask’a, deviene muy significativa porque refuerza y realza el camino y la elección del protagonista de la novela. Ambos tienen un origen muy similar –descendientes de hacendados– y ambos comparten, en mayor o menor grado, la cosmovisión andina. Su amistad, de hecho, comienza a partir de la pasión que ambos muestran por el *zumbayllu*, objeto a medio camino entre un trompo y un instrumento, que se convierte en el primer vínculo de Ernesto en Abancay con el mundo indígena del que proviene por el poder evocador que tiene el juguete en la conciencia del personaje. Ernesto se pregunta:

¿Qué semejanza había, qué corriente, entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil, casi proteico, que escarbaba cantando la arena en la que el sol parecía disuelto? (242).

El *zumbayllu* se convierte, de este modo, en un símbolo del “concierto entero de la Naturaleza”¹⁵¹, de la idea de armonía cósmica que percibe la cosmovisión indígena. Antero, pese a ser descendiente directo de un hacendado, asume la concepción andina del universo. Es él quien le habla a Ernesto del embrujo del *zumbayllu winku*, “mezcla de ángel con brujos”, y quien le anima a que le transmita al trompo, a través de sus ojos, un mensaje que, al hacerlo bailar, llegará hasta donde se encuentre su padre. Antero también acepta la posibilidad de que Salvinia sea hija del río, corroborando de esta manera, que su cosmovisión también es de filiación indígena. Pero llega un momento en que emerge en él la conciencia de casta e inicia el proceso que lo distanciará definitivamente de Ernesto. No duda en afirmar que “si los indios se levantaran, los iría matando, fácil” (345), y, acto seguido, reconociendo un determinismo social y racial que para él debe regir el destino de las regiones andinas, le explica a Ernesto que “tú no puedes entender, porque no eres dueño”. Este último, percatándose del cambio de

¹⁵¹ Expresión de Vigil. *Op. cit.* p. 51.

actitud, dejará de dirigirse a él con el apodo quechua “Markask’a” y lo hará con el apelativo español “Candela”. Ese momento cifra el inicio de una distancia entre ambos que se acabará haciendo insalvable. Ernesto, poco después, lo vuelve a ver “como si tuviera ya polainas y fute” (368) y la ruptura definitiva entre ambos se produce con la llegada de Gerardo, natural de Piura e hijo de un Comandante del Ejército, con el que Antero entablará una gran amistad. Este último, ante la nueva situación, rompe definitivamente con el mundo andino y Ernesto percibe que se ha abierto un abismo insuperable entre él y el que había sido su mejor amigo en Abancay. Son dos peripecias vitales, dos caminos, que partiendo de una situación muy similar optan por dos alternativas opuestas. Es muy significativo que en la culminación de la elección de Antero por “el otro mundo” sea decisiva la influencia de un personaje arquetípicamente costeño como el hijo del Comandante. Condicionado por este último, Antero experimente un cambio de actitud definitivo, que se expresa en la soberbia y el menosprecio con el que trata a Ernesto y en la lascivia y el descaro con los que mira a las chicas. El “Candela”, de esta forma, ingresa finalmente en el mundo opresor representado por el Viejo. Lo más interesante de esa relación entre los dos adolescentes es que teniendo una ascendencia parecida, cada uno emprenda caminos totalmente divergentes. Antero evoluciona hacia sus orígenes, hacia su casta de hacendado, mientras que Ernesto, en un trayecto opuesto y alternativo, se coloca del lado de la cultura y de los grupos más desfavorecidos. Antero, de alguna manera, se convierte en lo que Ernesto podía haber sido y no ha sido por voluntad propia, demostrando que la peripecia vital no tiene por qué estar determinada por el origen socio-étnico. La figura de Antero, que acaba actuando de anti-héroe, otorga mayor valor a la elección y a la empresa de Ernesto porque éste, pese a estar emparentado con hacendados, decide tomar el camino inverso del que le correspondería por ascendencia familiar.

El trayecto de Ernesto, su peripecia, acaba con otra demostración de su compromiso social y cultural. A medida que avanza su periplo, Ernesto, como ya quedó apuntado anteriormente, va experimentando un proceso de incomunicación creciente con los personajes con los que se relaciona, incapaces de entender su percepción del mundo y el modelo de comunicación que plantea. Esa falta de entendimiento, junto con la desintegración del entorno de Abancay ante la llegada de la peste, colocan a Ernesto en una posición de soledad absoluta que se cifra simbólicamente en su aislamiento en una habitación del Colegio mientras el resto de alumnos se marchan. El proceso de aprendizaje ha dejado a Ernesto solo con respecto al resto de personajes que han optado

por el otro modelo cultural. Sin embargo, el protagonista, después de haberse desvinculado de su entorno y como ya hizo en la rebelión de las chicheras y en su acercamiento a la opa Marcelina –a la que acabó acompañando en su muerte y, consiguientemente, en su redención final– encuentra un grupo desfavorecido con el que se siente solidario y con el que cree que, integrándose, podrá participar en un proceso de cambio que revierta la situación de opresión en la región andina. En este caso, el grupo son los colonos, que, ante la propagación de la peste avanzan en masa desde la hacienda Patibamba hacia Abancay para rezar y escuchar misa. La nueva coyuntura vuelve a entusiasmar a Ernesto quien expresa su clara voluntad de unirse a la marcha: “Yo voy con ellos, Sargento. Voy a rezar con ellos” (454). Ya quedó apuntada¹⁵² la significación que Arguedas quiso conferirle a este pasaje, ese “potencial de rebelión y altivez” que vio en los colonos, por lo que no es de extrañar que su *alter ego* narrativo –Ernesto– se mostrara exultante ante el avance de los colonos.

Por último, sería interesante señalar que hacia el final de la novela, cuando el proceso de asimilación de Ernesto a la cultura indígena está más avanzado, se acumulan en la percepción de éste una mayor concentración de elementos de la cosmovisión mítico-mágica andina. De este modo, cuando Ernesto acompaña a la opa Marcelina en su tránsito hacia la muerte, aparece sobre su cabeza una *chiririnka*, que es la mosca que según las creencias andinas anuncia la llegada de la muerte –también saldrá este elemento mítico en el cuento “La agonía de Rasu Ñiti”. Más adelante, ante la posibilidad de que se haya contagiado con la peste, Ernesto imagina su muerte y afirma, asumiendo la creencia andina en el perro-guía en el reino de los muertos, que moldearía con arcilla “la figura de un perro, para que me ayudara a pasar el río que separa ésta de la otra vida” (440). Finalmente, el protagonista-narrador narra su hipotético encuentro con la peste en términos legendarios, aunque esta vez mezcla un elemento cristiano como el rezo del Padrenuestro con otros de la cosmovisión andina como el poder del río Pachachaca: “Rezando el *Yayayku*¹⁵³, apretaría su garganta de gusano y la tumbaría, sin soltarla. Rezando siempre, la arrastraría hasta el puente; la lanzaría después desde la cruz, a la corriente del Pachachaca” (448).

Estos son algunos de los momentos más relevantes en que Ernesto reafirma el compromiso que contrajo al principio de la novela con el universo indígena. Quedan muchos otros aspectos destacados sin comentar, pero interesaba sobre todo mostrar esa

¹⁵² Cfr. notas 99 y 100 de este capítulo.

¹⁵³ Padrenuestro en quechua.

evolución del narrador en primera persona desde los cuentos de *Agua* hasta *Los ríos profundos*, porque es el intervalo en el que se produce un cambio más sustancial del narrador autobiográfico de primera persona. Éste culmina su proceso transculturador, como parece haber quedado demostrado, durante su adolescencia y a través de una elección cultural tomada a raíz de una especie de revelación ante el muro incaico del Cuzco. Pero la elección por una de sus dos herencias culturales, como se ha dicho, no implica que Ernesto renuncie completamente a su origen y formación occidentales. Y el itinerario del narrador descubre, también, una preocupación social por cambiar la situación de los grupos más desfavorecidos. La identidad del narrador en primera persona de la narrativa arguediana quedará bastante consolidada en esta novela y ni en *El Sexto* ni en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se producirán cambios sustanciales en su percepción del mundo. Eso sí, en otras novelas como *Todas las sangres* o la parte dedicada a Chimbote y narrada en tercera persona de *El zorro*, se seguirán produciendo rituales de integración en la cultura indígena como el entierro bajo la pompa fúnebre india de la madre de los Aragón de Peralta o la fascinación del gringo Maxwell por las tradiciones andinas, respectivamente.

Capítulo 3

La utopía arcaica: el indigenismo y Arguedas desde los presupuestos estético-ideológicos de Vargas Llosa

1. La búsqueda acuciosa de una respuesta para explicar el Perú

¿En qué momento se había jodido el Perú? Zavalita, *alter ego* de Vargas Llosa en su novela *Conversación en la Catedral*, formula una pregunta que en realidad encierra un convencimiento: el Perú está “jodido”. Esa conciencia del estado del país, que revela una preocupación permanente del escritor arequipeño por intentar explicar el carácter conflictivo y convulso de la realidad peruana, se va a manifestar como principio nuclear, no sólo en sus obras narrativas, sino también en todas sus reflexiones personales –expresadas en entrevistas, ensayos o artículos– acerca de la situación particular del caso peruano. La pregunta de Zavalita, por otro lado, además de contener una convicción, plantea un equívoco porque la respuesta que buscará Vargas Llosa, desde *La ciudad y los perros* hasta su última novela *Travesuras de la niña mala*, no se relacionará con la dimensión temporal del problema, no intentará establecer el origen histórico de la coyuntura actual. O mejor dicho: la verdadera pregunta que late en todas sus novelas y a la que se intentará responder mediante la ficción literaria, lo que verdaderamente importa a Vargas Llosa, no es tanto saber *en qué momento* se inició la fractura sino *quién, quiénes o qué circunstancias* concurren en el presente para que se prolongue la situación multiconflictiva de la realidad socio-cultural peruana. La auténtica pregunta que subyace en todas sus construcciones novelescas, en la búsqueda de cuya respuesta se cifrará la carga ideológica –cambiante– de dichas composiciones, debería formularse, adoptando y adaptando los términos de Zavalita, de la siguiente manera: “¿Quién o quiénes son los culpables de que el Perú siga estando jodido?”; o, en

su defecto: “¿por qué sigue estando el Perú jodido?”. Vargas Llosa sabe perfectamente que “quienes crearon ese país que se llama Perú” y, por lo tanto, inauguraron una relación irresuelta de tensiones permanentes, primero entre las dos culturas en conflicto y, más tarde entre los múltiples niveles socio-culturales derivados de ese primer enfrentamiento, fueron “quienes destruyeron el Imperio de los Incas”¹⁵⁴. Es decir, Vargas Llosa sabe que el Perú “se jodió” en la Conquista; su búsqueda siempre ha estado en intentar descubrir las causas y los causantes de la persistencia de los males del país y en ese proceso de indagación Vargas Llosa irá experimentando una evolución ideológica que sufrirá su viraje más importante hacia la década de los 80.

Durante el primer ciclo novelístico de Vargas Llosa –la célebre tríada formada por *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral*, novelas que lo catapultaron al éxito y al renombre internacional–, en esa búsqueda hacia la explicación del conflicto peruano, el escritor parece que encontró en dos de las instituciones más representativas del país –el poder militar y el poder político– dos de los principales obstáculos para que los problemas de la nación pudieran solucionarse. El proceso de deshumanización de los internos del Colegio militar Leoncio Prado en *La ciudad y los perros*, donde los valores militares derivan en un espacio extremadamente hostil en el que se impone la violencia como único medio de supervivencia, o la época de corrupción y represión política transcurrida durante la dictadura del general Odría y descrita en *Conversación en la Catedral*, serían ejemplos de la dirección que tomó la crítica de Vargas Llosa en esa primera etapa creativa. Hay que tener en cuenta, además, dos circunstancias claves en ese inicio literario del escritor arequipeño: en primer lugar, que estaba ciertamente influido por la concepción sartreana del arte y que, por tanto, sus obras literarias estaban pensadas para convertirse en instrumentos de lucha y reivindicación social y política, con lo cual, muy al contrario de lo que dirá después, la literatura no sólo podía sino que debía desempeñar una función cuyo acción excediera los límites de lo puramente estético; por otro lado, en aquella época, Vargas Llosa se sentía inclinado hacia las posiciones políticas de izquierda. Ya había simpatizado, en sus años universitarios –recreados literariamente en *Conversación en la Catedral*–, con la ideología marxista y en la década de los 60, cuando inicia su carrera de escritor, se

¹⁵⁴ Mario Vargas Llosa: “El nacimiento del Perú”. En: *Contra viento y marea III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 373. Artículo también publicado en *El país*, con el mismo título (13 de abril de 1986).

sentía muy afín al movimiento revolucionario cubano. Así lo expresó el propio Vargas Llosa en una entrevista que le realizó Ricardo A. Setti:

Cuba me parecía realmente una forma renovada, más moderna, también más flexible y más abierta, de la revolución [...]; había significado para mí la primera prueba concreta de que el socialismo [...] podía ser un sistema que, al mismo tiempo, tuviera una justa repartición de riquezas y fuera compatible con la libertad. [...] Poco a poco fui viendo que eso era una ilusión también. Si en algún momento la revolución cubana pudo ser eso, muy pronto optó por un rumbo diferente y por unas formas soviéticas de socialismo, por un sistema autoritario, vertical, sin libertad de prensa, de control policial del pensamiento¹⁵⁵.

Vargas Llosa reconoce que durante las cinco veces que visitó Cuba por aquellos años, iba percibiendo, cada vez más, una serie de manifestaciones y de actuaciones que apuntaban hacia el régimen de falta de libertades que acabaría instalando el gobierno cubano, pero que en un primer momento no quería verlo o que incluso le “molestaba reconocerlo”. Sin embargo, con el encarcelamiento de su amigo el poeta Heberto Padilla por realizar algunas críticas a la política cultural del régimen, Vargas Llosa rompió definitivamente con Cuba. Era el año 1971. A esa ruptura con el socialismo, clave para entender su particular cruzada contra los intelectualismos de izquierda en su narrativa de los años 80, le siguió, casi de forma consecutiva, la asunción del pensamiento liberal, sistema ideológico que adoptaba como eje principal de su teoría una de las principales demandas históricas del escritor: la libertad individual. A Vargas Llosa, como se puede comprobar en la denuncia de sus primeras obras y como él mismo reconoce, el poder siempre le había suscitado “desconfianza”; de hecho, había considerado su vocación, la literatura, como una forma de cuestionar permanentemente todos los poderes, revelando sus insuficiencias y sus limitaciones. Desde esa creencia personal, el escritor justifica su acercamiento a la nueva opción ideológica, que, según él, se ajusta perfectamente a sus ideales de libertad:

Era esta desconfianza hacia el poder, además de mi alergia biológica a cualquier forma de dictadura, lo que, a partir de los años

¹⁵⁵ Ricardo A. Setti: *Diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: Intermundo, 1989, p. 141.

setenta, me había hecho atractivo el pensamiento liberal, de un Aron, un Popper o un Hayek, de Friedman o Nozick, empeñado en defender al individuo contra el Estado, en descentralizar el poder pulverizándolo en poderes particulares¹⁵⁶.

Esa adopción de las teorías liberales, relacionada estrechamente con una defensa acerada de la libertad individual en cualquier ámbito –el social, el económico, el artístico– se constituye en una de las claves del cambio ideológico que afectará sustancialmente su obra narrativa a partir de los 80. Sobre todo, porque el recurso utilizado para reivindicar no sólo la libertad individual sino la validez del sistema político neoliberal que propondrá a partir de entonces, se basará, no en la demostración de las posibilidades de éxito de su nuevo proyecto y sí en la negación de los modelos políticos y culturales de filiación socialista y utópica. El nuevo ciclo narrativo de Vargas Llosa recreará en sus ficciones proyectos políticos de partido –como en *Historia de Mayta*– o peripecias individuales más o menos utópicas –como las de Galileo Gall en *La guerra del fin del mundo* y la de Saúl Zuratas en *El hablador*– que fracasan de forma estrepitosa, evidenciando la inviabilidad de los movimientos de tendencia izquierdista. La asunción de la filosofía liberal, por lo tanto, acentuó su rechazo –después de la decepción con Cuba– de los planteamientos políticos socialistas, hacia los cuales Vargas Llosa redirigió su crítica, intentando ver en las opciones ideológicas de esa tendencia uno de los males endémicos no sólo del Perú, sino de toda Latinoamérica. Su mala experiencia con Cuba probablemente influyó de modo decisivo para que Vargas Llosa percibiera como utópicas las ideas marxistas y viera el socialismo como un sistema político que tendía inevitablemente hacia una aplicación autoritaria del mismo. Ese desengaño con la Revolución provocó también que Vargas Llosa afrontara la problemática del Perú desde una perspectiva continental, prescindiendo un poco de las particularidades históricas del país andino y englobando su realidad conflictiva dentro de ese ambiente revolucionario que suscitó a nivel de toda Latinoamérica el triunfo del socialismo en Cuba.

La primera manifestación literaria en la que Vargas Llosa quiso recrear su rechazo hacia las ideas socialistas estaba ambientada en Brasil. Lo curioso del caso no es que la novela se situara, por primera vez, fuera del Perú, aspecto comprensible desde la perspectiva más global desde la que Vargas Llosa afrontó la efervescencia socio-

¹⁵⁶ Mario Vargas Llosa: *El pez en el agua*. Madrid: 2005, p. 103. La primera edición fue publicada en 1993 por Seix Barral, Barcelona.

política de aquellos años, sino que aprovechara la recreación literaria de una sublevación religiosa en el norte del Brasil de finales del XIX –la revolución de Canudos encabezada por el predicador Antonio el Consejero– para trazar un primer itinerario del fracaso de las ideas políticas que él consideraba utópicas. El procedimiento es hábil para los intereses ideológicos del escritor porque asocia, mediante un movimiento de equivalencia, el fanatismo religioso a determinados planteamientos políticos. En este caso, Vargas Llosa aprovecha la figura de un frenólogo anarquista escocés –Galileo Gall– para ofrecer también en la novela “la irrealdad europea”¹⁵⁷. Su final peripatético –muerto en un duelo por una cuestión tan arcaica como el honor masculino después de haberse pasado toda la novela predicando ideales progresistas– es el primer mensaje que lanza Vargas Llosa a través de sus ficciones contra los ideales utópicos asociados a la izquierda política.

El siguiente caso se produce en *Historia de Mayta*, publicada en 1984. La acción vuelve al Perú para narrar el proyecto de una célula trotskista que pretendía realizar una revolución de gran alcance desde Jauja hacia el resto del país. Su final, también ridículo, reprimida sin problemas por el Ejército una sublevación que, después de muchas ilusiones y preparativos, apenas contaba en el momento decisivo con un par de adultos y unos cuantos adolescentes, contiene otra lectura clarísima en contra de los planteamientos revolucionarios de izquierdas. Son interesantes, en este caso, las modificaciones que introdujo Vargas Llosa con respecto al modelo real en el que se basó –una escaramuza sin mayores consecuencias ocurrida en 1962– para corroborar que durante una época el escritor buscó en el contexto continental las condiciones que explicaran las problemáticas de su país de origen. Por ese motivo retrocedió cuatro años la historia de los hechos, situándola en 1958, justo antes de la Revolución Cubana:

Fue el primer episodio de violencia insurreccional en el Perú. [...] Creo que fue como un detonante de toda una época, la legitimación de la violencia política, y al mismo tiempo este sueño, esta utopía de que la única solución es la *tabula rasa*: acabar con todo lo existente, partir de cero. Eso [...] desde el punto de vista social e histórico creo que ha sido una tragedia para América Latina, una verdadera catástrofe¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Ricardo A. Setti, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁸ Ricardo A. Setti, *op. cit.*, pp. 57-58.

En realidad, no fue el primer episodio de violencia insurreccional porque, como se vio en el primer capítulo, entre 1919 y 1923 se habían producido en los Andes más de cincuenta sublevaciones indígenas. El hecho, sin embargo, de que esas luchas campesinas se libraran sin estar vinculadas a ningún signo político, junto con el posible desconocimiento de la situación por parte de Vargas Llosa, hicieron que éste relacionara ese episodio ocurrido en Jauja en 1962 con un ambiente revolucionario continental, en vez de intentar explicarlo desde la problemática específica de su país. Esta circunstancia revela, además, otro componente que se acabará erigiendo como novedad en el nuevo ciclo narrativo anti-utópico de Vargas Llosa: hasta ese momento, el universo cultural andino ni siquiera había aparecido en sus obras. Esa parte de la realidad peruana que fue, por ejemplo, la esencia y el resorte de la experiencia literaria de Arguedas había sido ignorada por Vargas Llosa. De clara preferencia cosmopolita y universal, como reconocerá al inicio de *La utopía arcaica*, quizás esa exclusión –o no inclusión– de una parte fundamental en la composición del país andino tuviera que ver con su rechazo del movimiento literario indigenista, que siempre asoció a una actitud regionalista y a un conservadurismo estético que derivaba en obras muy rudimentarias desde el punto de vista técnico y estructural. Los escritores peruanos, en general, y los indigenistas, en particular, nunca ejercieron de modelos literarios en Vargas Llosa, por lo que no es de extrañar que éste rechazara la temática y el ambiente que aquéllos proponían. Así empieza su ensayo sobre el indigenismo y Arguedas:

Aunque he dedicado al Perú buena parte de lo que he escrito, hasta donde puedo juzgar la literatura peruana ha tenido escasa influencia en mi vocación. Entre mis autores favoritos, esos que uno lee y relee y llegan a constituir su familia espiritual, casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo¹⁵⁹.

Vargas Llosa sólo atendió en sus ficciones ambientadas en Perú, con la excepción de las incursiones a la selva amazónica de *La Casa Verde* y *Pantaleón y las visitadoras*, a la parte de la realidad nacional que él había vivido y conocido. Desde esa perspectiva, no tuvo el privilegio que sí tuvo Arguedas, de quien Vargas Llosa reconoce que “tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía”¹⁶⁰. Por tanto, el universo

¹⁵⁹ *La utopía arcaica* cit., p. 9.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

cultural indígena, al no aparecer dentro de los límites de las ficciones vargallosianas, no había sido planteado nunca como uno de los problemas que se tenían que solucionar en el país para que éste saliera de su atraso. Sin embargo, a raíz del cambio ideológico experimentado por Vargas Llosa, que se proyectó en sus ficciones en forma de un desplazamiento del foco de sus críticas, en un cambio de dirección en su itinerario hacia el encuentro de las causas de los males que aquejaban a su país, la cultura indígena cobrará protagonismo en dos de sus novelas pertenecientes a la nueva etapa: primeramente en *El hablador*, a través de Saúl Zuratas, otro personaje con aspiraciones utópicas que pretende la preservación cultural de una tribu del Amazonas –los machiguengas– y que se acaba integrando en ella, Vargas Llosa plantea la oposición civilización/barbarie. Esa dicotomía entre desarrollo y primitivismo, entre progreso y arcaísmo, entre modernidad y tradición tiene especial relevancia por cuanto va a convertirse en una constante dentro de su particular teoría de los valores y porque está en la esencia de su ensayo *La utopía arcaica*. En *Lituma en los Andes*, su primera novela ambientada en territorio andino, Vargas Llosa, como dice Misha Kokotovich, “va más allá”:

En ésta la persistencia de las culturas indígenas no es un simple obstáculo para la solución de los apremiantes problemas sociales, sino que es el problema en sí que toma forma en Sendero Luminoso, el cual en su opinión no es más que una manifestación de la barbarie indígena¹⁶¹.

La cultura indígena, de esta forma, aparece por primera vez en la narrativa de Vargas Llosa para convertirse en el chivo expiatorio que explica esa espiral atroz de violencia que inauguró la aparición de la banda terrorista Sendero Luminoso en el Perú de los años ochenta. Como bien sostiene Kokotovich, durante las novelas del primer ciclo, “Vargas Llosa exploró razones complejas como las causas de los problemas sociales”¹⁶², pero en su nueva etapa narrativa, que quizás tenga en *Lituma en los Andes* la versión más extrema y más simplificadora de la nueva dirección de su búsqueda de “culpables”, el escritor “prescinde de cualquier referencia a la violencia estructural de la pobreza, la exclusión de los indígenas de la vida nacional o de cualquier otra probable

¹⁶¹ Misha Kokotovic: “El sendero de Vargas Llosa: violencia política y cultura indígena en *Lituma en los Andes*”. En: Mark R. Cox (ed.): *Pachaciray (el mundo al revés)*. Lima: San Marcos, 2004.

¹⁶² *Ibidem*, p. 93.

causa de la violencia en el Perú”¹⁶³. Vargas Llosa, por ejemplo, no tiene en cuenta ese carácter tan heterogéneo, tan conflictivo y tan contradictorio de la realidad socio-cultural peruana del que hablaba Cornejo Polar y que es la entraña misma de la identidad del Perú. No tiene en cuenta, tampoco, los diferentes ritmos históricos del país, sus históricas desigualdades, la situación de opresión y marginalidad de un pueblo indio ignorado, humillado y sometido desde la Conquista. No tiene en cuenta, en definitiva, que los orígenes de la problemática socio-cultural peruana se cifran en una intersección traumática de dos mundos que inaugura la llegada de los españoles. Por esa razón, se decía al principio de este apartado que Vargas Llosa no buscaba el *en qué momento* –porque ya lo sabía y no le interesaba– sino el *quiénes* y el *por qué* de los males del Perú contemporáneo. Sí que se puede interpretar, sin embargo, en la línea de Kokotovic, que el escritor arequipeño encuentra, al fin, en *Lituma en los Andes* la respuesta a la pregunta “¿En qué momento se había jodido el Perú?” Como dice el crítico: “parece ser: antes de la Conquista”.

La novela, de todas formas, si bien puede sorprender a primera vista por la dureza con que Vargas Llosa trata a la cultura indígena en la primera aparición en una de sus obras, no resulta tan chocante si se leen algunas manifestaciones del escritor en artículos y entrevistas en las que desarrollaba, como sistema ideológico, su tradicional oposición de conceptos entre civilización y barbarie, progreso y atraso, racionalismo e irracionalismo. Vargas Llosa elabora dos conjuntos de atributos antitéticos, uno connotado positivamente y el otro negativamente, uno superior y el otro inferior, en los que va agrupando las diferentes culturas. La única vía de salvación, por supuesto, para aquellas culturas que pertenezcan al segundo grupo será su incorporación al primero. Como dice Kokotovic:

Para Vargas Llosa no hay un término medio. La elección se encuentra entre la “preservación”, entendida literalmente como la congelación de las culturas indígenas en el tiempo, y una modernización que según él resolverá el apremiante problema de desigualdad en América Latina¹⁶⁴.

Desde esa perspectiva, desde esa bipolaridad vertical que sitúa a una cultura en una posición de superioridad sobre la otra, se entiende mucho mejor el desprecio por la

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 83-84.

cultura indígena de *Lituma en los Andes*, sobre todo si se tiene en cuenta la siguiente afirmación de Vargas Llosa, manifestada por primera vez en 1985, ocho años antes de la publicación de la novela:

Tal vez no haya otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas, en las que las diferencias sociales y económicas se reduzcan a proporciones razonables, humanas, en las que todos puedan alcanzar, al menos una vida libre y decente¹⁶⁵.

Vargas Llosa se sitúa en el extremo opuesto del proyecto transculturador de Arguedas que fue analizado en el capítulo anterior. Si el autor de *Los ríos profundos*, aun sintiéndose más inclinado hacia el lado de la cultura indígena nunca rechazó la parte occidental que también existía en el país, creyendo en todo momento que “el caudal de las dos naciones se podía y debía unir”¹⁶⁶, el autor de *La Casa Verde*, instalado plenamente en el cauce del pensamiento empírico-racional de Occidente y, por tanto, portador de sus prejuicios culturales y del complejo de superioridad de las sociedades con desarrollo científico y técnico, no sólo cree que la cultura indígena es inferior sino que, además, su pervivencia supone una traba en el proceso de modernización del país. Viendo la posición cultural tan antagónica que adopta Vargas Llosa en relación al universo andino con respecto a Arguedas –posición inscrita dentro un proceso sustancial de cambio ideológico que empezó con su ruptura con Cuba– no es difícil imaginar, viendo algunos de sus nuevos presupuestos ideológicos, qué tipo de interpretación hará de la obra de Arguedas.

2. La utopía arcaica: la crítica literaria como pretexto para el despliegue del propio sistema axiológico.

2.1 “El lugar de enunciación autoritario”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Contra viento y marea* cit., p. 377.

¹⁶⁶ Cfr. nota 81 del capítulo II.

¹⁶⁷ Concepto extraído del apartado “Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario”. En: William Rowe: *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima: Mosca Azul Editores, 1996, pp. 65-78.

Antes de entrar de lleno en el análisis de los mecanismos utilizados por Vargas Llosa para analizar la obra narrativa de Arguedas, su biografía y el contexto histórico y literario en el que se desarrollan, será interesante, aprovechando un trabajo de William Rowe, ampliar algo que ya quedó apuntado en el capítulo anterior: la construcción por parte del escritor arequipeño de un espacio autorizado de legitimación personal desde el que plantea y formula sus juicios, sus opiniones, sus teorías y sus censuras. Para Rowe, Vargas Llosa escoge como método para el debate y la reflexión, tanto para el desarrollo de sus ideas como para la reprobación de las contrarias, lo que él llama “la polémica como estilo discursivo, el argumento *ad hominem* como despliegue de capital ético, y el capital ético como la forma, por excelencia, de la verdad”¹⁶⁸. De hecho, se podría decir que la interpretación que hace Vargas Llosa de la obra de Arguedas, a través del análisis de las circunstancias personales del escritor, y la valoración que hace de sus declaraciones y opiniones, tienen un carácter *ad hominem*, por cuanto busca en la constitución del sujeto de la enunciación las causas que desacrediten sus manifestaciones. Por otro lado, Rowe también llama la atención sobre la utilización por parte de Vargas Llosa en sus polémicas de un “lenguaje que enjuicia al adversario”, práctica que lleva a cabo de forma recurrente, también, en el ensayo sobre Arguedas. Quedó esbozado en el primer capítulo, en aquel comentario sobre las diferentes percepciones que Vargas Llosa y Arguedas tendrían sobre la piedra que aparece en una anécdota narrada por el Inca Garcilaso, la forma subliminal que tenía Vargas Llosa de connotar negativamente, mediante la utilización de determinados adjetivos, la cosmovisión mítica andina. Hay que destacar, también, en otro ejemplo de ese tipo de lenguaje enjuiciador que utiliza Vargas Llosa, cómo éste, en esa especie de necesidad permanente de compadecer a Arguedas al analizar su vida y su obra, le otorga, en uno de los epígrafes del estudio, el calificativo de “serranito” (*La utopía*, 47); otros ejemplos serían: la utilización del adjetivo “simples” (219) para calificar las creencias de Gabriel en *El Sexto*, el uso del calificativo “poco realista” (209) para enjuiciar el proyecto socialista del historiador Basadre o el tratamiento de “ingenuo” (194) que recibe el acercamiento del Ernesto de *Los ríos profundos* a las plantas y los animales y su amor por ellos.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 65.

Ese espacio desde el que enjuicia Vargas Llosa administra también el contenido ético que legitima y valida su discurso. En palabras de Rowe:

En lugar de una ética capaz de cuestionar las posiciones y fórmulas políticas, o de un conjunto de principios que no se apoyen en la autoridad de una persona sino en su eficacia explicativa, él establece su persona como lugar de autoridad¹⁶⁹.

La afirmación de Rowe quedaría corroborada en *La utopía arcaica*, por ejemplo, cuando Vargas Llosa establece su concepción de la literatura. Un principio estético y subjetivo, tan variable que la noción de arte ha experimentado múltiples mutaciones a lo largo de las diferentes épocas dependiendo de múltiples factores, es presentado como verdad axiomática e invariable, como premisa unívoca e indiscutible. La literatura, en *La utopía arcaica*, es –debe ser– como la percibe y la siente Vargas Llosa. Con este procedimiento Vargas Llosa cancela, anula la posibilidad de que sus interpretaciones puedan ser refutadas porque el mecanismo de análisis será el siguiente: despliegue de sus presupuestos estético-ideológicos durante las primeras páginas del ensayo y, a partir de ahí, la explicación de la obra de Arguedas siguiendo una pauta que valide las premisas establecidas al principio. O lo que es lo mismo: Vargas Llosa analizará la narrativa de Arguedas, no desde el funcionamiento interno de ésta, sino desde un mecanismo que permita corroborar la verdad de sus convicciones estéticas e ideológicas particulares. *La utopía arcaica* seguirá, básicamente, ese patrón.

2.2 Redefinición del concepto: la utopía andina como utopía arcaica o el planteamiento de la oposición civilización/barbarie desde el título del ensayo.

La primera precisión que hay que hacer sobre *La utopía arcaica* es acerca de su particular proceso de composición. Se trata de un ensayo construido desde una cierta heterogeneidad de origen, por cuanto algunos de los apartados que integran su estructura, ya habían aparecido como artículos, reseñas o textos periodísticos que acabarían funcionando de prólogo a algunas ediciones de las novelas y los cuentos de Arguedas. Aunque Vargas Llosa reconoce esta circunstancia en su introducción del ensayo (“Una relación entrañable”), califica esos antecedentes de “remoto[s]” (10) para

¹⁶⁹ Ibídem, p. 69.

minimizar su impacto y su relevancia en la configuración del conjunto. Añade Vargas Llosa que la idea y la decisión de escribir un ensayo sobre Arguedas le surgió desde el momento en que éste “puso fin a su vida” y que “la mayor parte de la investigación y el análisis que ahora doy a la luz resultó de tres cursos universitarios” (10), con lo cual intenta desde el inicio otorgarle un carácter unitario al conjunto. Pero lo cierto es que algunos de los apartados, por ejemplo los dedicados al comentario de los *Relatos completos* y *El Sexto*, aparecen prácticamente en la misma forma que lo hicieron cuando prologaron las ediciones de sendas obras de Arguedas¹⁷⁰. De hecho, la falta de transformaciones significativas en ambos casos se puede apreciar desde el título: si el estudio sobre los relatos arguedianos había aparecido de forma individual bajo el título *José María Arguedas. Entre sapos y halcones* y en *La utopía arcaica* aparece bajo el epígrafe “Sapos y halcones”, el análisis de la novela carcelaria de Arguedas se publica primero bajo el título “*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal” y en el ensayo orgánico aparece bajo el epígrafe “El horror carcelario y la condición marginal”. El hecho en sí, que no debiera tener mayor trascendencia, sí que la tiene por cuanto manifiesta que, en realidad, el cambio ideológico del que se ha hablado en el anterior apartado se produjo antes de los años 80, pero que sólo a partir de esa época se proyectó de forma significativa sobre el terreno de la ficción. Es decir, el hecho de que sendos artículos, uno del año 73 y otro del año 78, puedan aparecer prácticamente inalterados e integrados en la línea de pensamiento del conjunto en un ensayo publicado el año 98 en el que Vargas Llosa despliega gran parte de sus convicciones estético-ideológicas actuales, revela esa posibilidad recién apuntada: que, en realidad, la evolución ideológica se diera antes de la década de los 80 y sólo empezara a manifestarse en la ficción a partir de esa época. E incluso existe otra posibilidad: que en las convicciones estéticas de la década de los 70 ya estuvieran prefiguradas sus convicciones político-ideológicas posteriores, con lo cual, en el terreno ensayístico no se habría producido un cambio drástico de tendencia sino un proceso de maduración y complejización del sistema axiológico desplegado por Vargas Llosa en todas sus manifestaciones públicas.

El segundo aspecto de trascendencia del ensayo es la enorme carga intencional e ideológica que contiene el título del mismo. Por un lado, Vargas Llosa cambia el calificativo habitual con el que se conoce el proceso utópico que se desarrolló en los

¹⁷⁰ Para el caso de los *Relatos completos* cfr. la nota 84 del capítulo 2. En el caso del análisis sobre *El Sexto*, el apartado que se le dedica en *La utopía arcaica* había aparecido, sin cambios sustanciales, como prólogo a una edición de la novela: “*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal”. En: José María Arguedas: *El Sexto*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 7-21.

Andes a raíz de la conquista, de tal forma que en el estudio del escritor la utopía *andina* se convierte en utopía *arcaica*. Desplazando la referencia geográfica a una referencia temporal-valorativa, Vargas Llosa está cifrando en el título su tradicional dicotomía entre civilización y barbarie. La presentación en el título de uno de los atributos –en este caso “arcaica”– característicos del campo semántico utilizado para caracterizar uno de los términos de la oposición –en este caso el mundo primitivo o subdesarrollado– sugiere de forma bastante explícita lo que será una de las convicciones ideológicas personales desde las que se planteará el estudio sobre Arguedas. Otro de los presupuestos fundamentales que recorren el ensayo de Vargas Llosa también se encuentra planteado en el título: la autonomía e independencia del arte para negar y rechazar la parte de verdad histórica que puedan tener las obras literarias se halla contenida en el sintagma “las ficciones del indigenismo”. Anteponiendo el concepto “ficciones” al de “indigenismo”, convirtiendo este último en complemento y subordinado del primero, Vargas Llosa propone con esta construcción sintagmática otro de los principios que recorrerán su ensayo: que el indigenismo en general y Arguedas en particular sólo tienen valor en cuanto invención artística, que en ningún caso se pueden analizar como testimonios reales de una época.

La redefinición desde el título del concepto “utopía andina” –sustituido por “utopía arcaica”– y su utilización para calificar la obra de Arguedas o para englobarla dentro de ese movimiento obligan a hacer un breve repaso por las opiniones de los especialistas sobre dicho fenómeno.

2.2.1 La utopía andina.

La utopía andina fue un proceso cultural que se inició en los Andes a raíz de la Conquista, cuyo origen parece que hay que buscarlo en una toma de conciencia: las sociedades indígenas, ante el rumbo inesperado que tomaban los acontecimientos, ante el verdadero cariz que adquiriría el proyecto español en las regiones andinas, se vieron obligadas a poner en práctica mecanismos de resistencia y reivindicación cultural. Ese hecho, unido al nacimiento de una conciencia de diferenciación con respecto a los españoles –percibidos primero como divinidades y asociados después al mismo demonio– provocaron que la cultura andina reelaborara, reedificara y estilizará su pasado, a la vez que se homogeneizaban sus conciencias colectivas. De este modo, empezó a calar entre la sociedad indígena la imagen de un imperio inca idealizado y

armónico –hay que recordar que cuando llegaron los españoles la civilización inca se hallaba envuelta en unas feroces luchas intestinas– y empezó a cuajar también una nostalgia por la civilización perdida que pronto se tradujo en una esperanza de vuelta del Tahuantinsuyo. Ocurre, sin embargo, que en el desarrollo del proceso utópico convergieron tantas circunstancias y tantos elementos culturales y religiosos disímiles combinados de diferente forma, se dieron grados tan diferentes de transculturación, que la heterogeneidad no sólo se expresa en las manifestaciones culturales y artísticas de la utopía andina sino en la propia configuración del fenómeno: confluyen, entre otros, una cierta propensión utópica de las mentalidades andinas, el pensamiento cristiano con sus tendencias mesiánicas, la conciencia mítica indígena expresada en leyendas como la de Inkarrí, la obra de cronistas como el Inca Garcilaso y Guamán Poma, etc.

El principal motivo de disensión entre los estudiosos se centra en el alcance y los límites del movimiento, en si referirse a la utopía andina como un conjunto heterogéneo de fenómenos que abarca y contiene cualquier manifestación que reivindique el fin de la opresión del pueblo indio -desde los rituales indígenas del siglo XVII en que se revela la esperanza en la restauración del orden prehispánico hasta el indigenismo del siglo XX-, o si hacerlo como un movimiento cultural, que aunque tuviera distintas formulaciones, poseía unas características específicas cuyo principal eje lo constituía el anhelo en la vuelta al pasado incaico pero cuya onda expansiva alcanzó otros procesos de ámbito diverso que de alguna manera se nutrieron de su esencia.

De la primera opción serían partidarios Manuel Burga y Cynthia Vich. El primero sostiene que:

Cada grupo social, cada sector de la sociedad, hace su propia interpretación y su correspondiente representación de esta utopía. Los campesinos indígenas la han convertido en inkarrí, los nobles rebeldes en el regreso del Tahuantinsuyo, los políticos modernos en la prédica de una identidad cada vez más indígena del Perú y aun los técnicos actuales la traducen en programas de recuperación de técnicas, plantas y animales propios de las ecologías andinas¹⁷¹.

Cynthia Vich, por su parte, afirma que la utopía andina

¹⁷¹ Manuel Burga, *op. cit.*, p. 20.

no está circunscrita exclusivamente a ningún campo de acción, ya que asume manifestaciones diversas. Por esto, tanto el mito del Incarrí como la revolución tupacamarista, la obra de Garcilaso de la Vega o el pensamiento de Mariátegui son tributarios de la utopía andina, que por lo mismo no es una sino varias¹⁷².

El historiador Alberto Flores Galindo, en cambio, se muestra más partidario de circunscribir la utopía andina a esa serie de proyectos que sí pretendían la vuelta del imperio inca para construir, a partir de esa restauración, el futuro de la sociedad indígena. Se expresa de la siguiente manera:

La utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad [fragmentada]. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del Inca. Encontrar en la reedificación del pasado, la solución a los problemas de identidad¹⁷³.

Quizás, teniendo en cuenta la definición que ofrece la RAE sobre el término “utopía” (“plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”), englobar determinadas expresiones como el indigenismo de Mariátegui o la narrativa de Arguedas, que nunca pretendieron una vuelta imposible al pasado sino que intentaron adaptar sus proyectos a la realidad del presente, dentro de un conjunto de fenómenos que aparecen “como irrealizables en el momento de su formulación”, no sería lo más conveniente. Incluir, como en una especie de cajón de sastre, cualquier reivindicación de la cultura indígena dentro de la utopía andina probablemente signifique aceptar con bastante resignación el carácter subalterno de aquélla y la imposibilidad de poder cambiar la relación de los términos. No ocurrió eso con Arguedas. Por ese motivo se dijo en el anterior capítulo que Arguedas de alguna manera aprovechaba el impulso de la utopía andina pero que difícilmente se lo podría

¹⁷² Cynthia Vich, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷³ Alberto Flores Galindo: *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986, p. 14.

considerar dentro de ese movimiento porque ni pretendió nunca la restauración del Incario, ni rechazó radicalmente su otra herencia cultural en su proyecto literario.

Vargas Llosa enlaza las dos utopías: la que él considera utopía arcaica de Arguedas y la utopía andina. Cuando se refiere al trabajo de Flores Galindo¹⁷⁴, el escritor arequipeño lo considera imprescindible en relación con la obra de Arguedas, “pues constituye algo así como un balance y liquidación de la utopía indigenista que encontró en el autor de *Los ríos profundos* su mayor exponente literario en el Perú” (289). Por ese motivo se dijo más arriba que Vargas Llosa reformulaba el concepto de utopía andina en el título, porque al establecer una equivalencia entre ambas, automáticamente, las características del movimiento utópico en los Andes se trasladan a la obra de Arguedas. De hecho, durante el comentario que realiza sobre el estudio de Flores Galindo, Vargas Llosa emplea indistintamente las fórmulas “utopía andina” y “utopía arcaica”. El trabajo, por lo demás, es planteado según el mecanismo de interpretación recurrente en toda *La utopía arcaica*: el análisis de las reflexiones de Flores Galindo le sirven para validar y corroborar ante el lector uno de los presupuestos básicos desde los que se enfoca –desde el título– este ensayo, esto es, el carácter ficticio del movimiento indigenista:

...el libro de Flores Galindo constituye un hito en la historia del indigenismo, pues es la más persuasiva descripción de lo que hay de irrealidad y ficción en la visión arcádica del Incario y de la realidad andina que aquel movimiento propaló (*Utopía*, 292).

Vargas Llosa se vuelve a quedar con la parte que más le interesa: ignora por completo las causas, las motivaciones, las dinámicas complejas, los mecanismos de resistencia cultural ante la invasión, etc., que concurren para la configuración de esa utopía –y que son analizadas en el trabajo del historiador– para quedarse con la parte de las conclusiones ajenas que más le interesan a su ensayo: la utopía andina fue una mentira como mentira fue la obra de Arguedas. Lo más curioso del caso, es que después de desacreditar al movimiento utópico denunciando su irrealidad, le niegue a la cultura indígena su responsabilidad en la constitución. La clave de esta nueva reflexión hay que considerarla como un nuevo movimiento de reafirmación de sus planteamientos axiales: es decir, en su defensa acerada del individualismo, Vargas Llosa no puede admitir la

¹⁷⁴ *Op. cit.*

capacidad de una colectividad para generar dinámicas culturales creativas y debe proponer una tesis individualista: la utopía andina, entonces, es de clara filiación clásica y nació “de una refinada elaboración de intelectuales renacentistas como el Inca Garcilaso de la Vega y de cronistas, juristas y misioneros como Bartolomé de las Casas” (293). Aunque al final, en contradicción con lo recién citado, acepta parcialmente el papel colectivo y popular en el nacimiento del fenómeno. No será la única contradicción en la que incurra a lo largo del ensayo.

2.2.1 *La literatura como una gran mentira persuasiva: “la verdad de las mentiras”*¹⁷⁵.

Otro de los principios que vertebran *La utopía arcaica* es la concepción – planteada como irrefutable, como verdad apodíctica– de la literatura como instancia autónoma cuya interpretación y finalidad nunca pueden exceder los límites de lo puramente estético –o al menos, cuya elaboración nunca puede quedar supeditada a intereses extra-literarios. En su ensayo *La verdad de las mentiras* Vargas Llosa había dicho sobre su experiencia literaria:

En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésta es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es¹⁷⁶.

Esa “curiosa verdad” depende “de su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia”¹⁷⁷. La literatura, además, no puede ser nunca una reproducción exacta de la realidad porque “ella [es] escrita, no vivida [y] está hecha de palabras y no de experiencias concretas”¹⁷⁸. Hasta ahí, el planteamiento de Vargas Llosa –con el que se puede estar más o menos de acuerdo– es correcto en el sentido en que enuncia circunstancias más o menos objetivas: es decir, toda recreación literaria contiene modificaciones con respecto a su modelo, no sólo porque se proyectan desde medios diferentes –una cosa es la vida real que “fluye y

¹⁷⁵ La expresión dio origen al título de un ensayo del propio autor de crítica literaria: *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2005 [2002].

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 18.

no se detiene”¹⁷⁹ y otra la escritura, que fija y ordena el tiempo— sino porque lo exige la necesidad de coherencia interna de una obra. Ese planteamiento, por ejemplo, formulado en relación a las características de la literatura como resultado estético, no invalidaría la posibilidad de que esa “curiosa verdad” revelara, desde su naturaleza ficcional, las claves o la esencia de una determinada época o de una determinada sociedad. El asunto se vuelve más controvertido cuando Vargas Llosa plantea la definición de literatura desde el punto de vista del proceso creativo, circunscribiéndolo a las motivaciones personales de cada escritor y convirtiendo esa “curiosa verdad”, *sólo*, en un reflejo de las inquietudes, miedos y obsesiones del escritor. Como dice Rowe a propósito de lo que ya le recriminó Rama a Vargas Llosa y que dio origen a una áspera polémica entre ambos, este último “individualiza el proceso de la escritura y la coloca fuera de la esfera de los actos sociales”¹⁸⁰. Se trata de la célebre teoría de “los demonios personales”, que se constituye en la base para la interpretación de la obra de Arguedas. En *La utopía arcaica* Vargas Llosa establece desde el inicio sus convicciones estético-ideológicas, que después deberán ser corroboradas por el análisis posterior de la vida y de la narrativa de Arguedas. El primer fragmento en el que se plantea esa visión “individualizada” de la literatura radicaliza, en comparación al citado antes, la trascendencia de la parte subjetiva que desencadena el proceso literario:

...sus fuentes [de la literatura] provienen mucho más de los fondos espontáneos, turbios, prohibidos de la experiencia individual, que de una voluntad social profiláctica (*Utopía*, p. 23).

Al mismo tiempo que radicaliza su discurso individualista sobre la literatura, extrema la negación y el rechazo de cualquier otro objetivo que sobrepase los confines de lo puramente literario. De este modo, “la insumisión congénita a la literatura desborda la misión de combatir a los gobiernos y las estructuras sociales: ella irrumpe contra todo dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir, las ortodoxias y heterodoxias ideológicas por igual”¹⁸¹.

Esas dos proposiciones que plantea la teoría literaria de Vargas Llosa le permiten prepararse el terreno para afrontar el desarrollo de los dos ejes principales sobre los que articulará su ensayo, esto es, el contexto del indigenismo literario y la vida y la

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁸⁰ William Rowe (1996), p. 65.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 23.

obra de Arguedas. La autonomía y la independencia del arte de la teoría vargallosiana, por un lado, le sirven al escritor para denunciar el persistente “malentendido” en los países latinoamericanos, empeñados en concebir la literatura en términos de “eficacia social y política”. Vargas Llosa, hábilmente, va desplazando el análisis del contexto continental, en un movimiento de repliegue y concentración, primero hacia el indigenismo literario –como un primer ejemplo de fracaso global de esa concepción “errónea” de la literatura (p. 23)– y, después, hacia el caso particular de José María Arguedas, de quien dirá que las inclinaciones políticas en sus obras finales lo condujeron “hasta el sacrificio de su talento” (17). Una vez que el “fracaso literario” (277) de Arguedas queda apuntalado por esa primera proposición, Vargas Llosa emprende el análisis de la obra arguediana desde la teoría de los “demonios personales”. No le queda sino acudir a su biografía personal para explicar las características esenciales de la obra. Desde esa idea un tanto narcisista que tiene Vargas Llosa del oficio de escritor, según la cual la obra *sólo* se explica por las oscuras motivaciones de éste, las composiciones de Arguedas quedan fuera de cualquier valor simbólico-cultural¹⁸². Vargas Llosa, con el objetivo de reforzar su hipótesis individualista, va alternando episodios de la biografía de Arguedas con el comentario de sus narraciones, de tal forma que su interpretación adquiere carácter psicoanalítico. Ese procedimiento, sin embargo, entra en contradicción, como bien observó Helena Usandizaga, con algunas de las proposiciones de su teoría literaria. Comentando las nociones de “mentira persuasiva” y de “demonios personales” que Vargas Llosa utiliza en el despliegue de sus convicciones estéticas al principio del ensayo, la estudiosa dice lo siguiente:

)Lleva esta afirmación, como parece lógico, a desarrollar el análisis estructural o simbólico de unos materiales puramente literarios en una tradición que contravienen o innovan? Primera paradoja, nada de esto: predominan la crítica psicológico-biográfica y la socio-ideológica. Por un lado, practica Vargas Llosa un extraño adanismo estético, según el cual un escritor sólo puede ser explicado por el genio y los famosos demonios. Pero, segunda paradoja: por otro lado, y paralelamente a esto, discute acaloradamente las ideas de Arguedas¹⁸³.

¹⁸² Quien mejor ha sabido señalar el valor y la significación cultural de la obra de Arguedas poniendo en cuestión, también, la teoría literaria de Vargas Llosa por la interpretación demasiado unívoca que hace de la noción “mentira” es Helena Usandizaga en su artículo: “Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas”. En: *Hueso Húmero*, 27, pp. 115-132

Desde aquí se podría plantear otra paradoja que nace de los mecanismos interesados que pone en funcionamiento Vargas Llosa para validar su sistema ideológico. Desde la convicción de los “demonios personales”, que ya se ha visto que entra en contradicción con su reivindicación insistente de la autonomía del arte, Vargas Llosa emprende en su análisis lo que serían movimientos centrípetos, es decir, la realidad exterior –la biografía de Arguedas– para explicar el mundo contenido en el artefacto literario –por ejemplo su trauma por las exhibiciones sexuales degradadas que su hermanastro Pablo lo obligaba a contemplar de pequeño para explicar la visión “embrutecida” del sexo que plantean sus ficciones. Pero también se producen movimientos en sentido inverso –centrífugos– que buscan en el texto motivaciones no declaradas del autor. Es decir, Vargas Llosa se vale de ese recurso para colegir que Arguedas –a pesar de las continuas manifestaciones públicas en las que éste afirmaba que su aspiración era crear una modernidad de base indígena que no excluyera la herencia cultural de Occidente– siempre añoró el mundo mágico de su niñez y que lo que él realmente hubiera deseado era congelar el tiempo y mantener intacta la cultura indígena. A propósito de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Vargas Llosa afirma que Arguedas rechazaba la modernidad en el libro porque intuía, secretamente, que la nueva sociedad peruana “sólo [podía] surgir sobre las cenizas de esa sociedad arcaica, rural, tradicional, mágica (folclórica en el sentido mejor de la palabra) en la que Arguedas veía lo mejor del Perú. Esto era intolerable para él” (46). Se trata de otra vuelta de tuerca más en esa explicación de la obra cuyo cariz psicoanalítico, cada vez mayor, va dejando unas trazas en forma de juicios valorativos y personales sobre el Arguedas escritor que Usandizaga ha sabido registrar acertadamente:

A Vargas Llosa le preocupa especialmente su "tendencia a la autocompasión" (153), y su "fragilidad anímica" (154), por no hablar de las inhibiciones sexuales, que le obsesionan hasta el punto de cegarle a explicaciones simbólicas o relativas a la tradición literaria. La de Arguedas es una "personalidad en proceso de desintegración" (282); de este modo, la historia culmina en el suicidio de Arguedas y en las

¹⁸³ Helena Usandizaga, "Ante las paradojas de la razón. Mario Vargas Llosa", *Quimera*, 168, pp. 76-77 (1998).

"trampas sentimentales" (300) y la intención de "provocar la piedad" (311) que lo preceden, en su última obra y en sus cartas póstumas¹⁸⁴.

Por lo demás, hay que referir la insistencia con la que Vargas Llosa repite las dos proposiciones de su teoría literaria expuestas al principio de su ensayo durante el desarrollo del mismo. En cada análisis de las obras de Arguedas vuelve a plantear, según le convenga, tanto la autonomía del arte y su naturaleza de "mentira persuasiva" como la noción de "los fondos espontáneos" que activan el proceso creativo para certificar la "verdad" de su ideario estético. La siguiente enumeración propuesta corresponde, en cada uno de sus términos, a epígrafes de diferentes capítulos en los que se comentan las obras de Arguedas; cada uno de ellos corresponde al análisis de una obra diferente: "la fantasía de lo social" (para *Yawar fiesta*), "verdad literaria y verdad sociológica" (para *Todas las sangres*) o "La ficción: el documento falaz" (para *El zorro de arriba y el zorro de abajo*). Como se puede observar, en cualquiera de los tres epígrafes está planteada, de distinta forma, la oposición entre realidad y ficción. En el análisis de los *Relatos completos* y de *Los ríos profundos* pese a no existir epígrafes tan explícitos, vuelve a manifestar, incurriendo nuevamente en una proposición tautológica, sus convicciones estéticas. Dice Vargas Llosa, a propósito de una y otra, lo siguiente:

Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del modelo que la inspira: una hermosa mentira (84).

Leer la obra narrativa de Arguedas como un manual etnohistórico o desde el rígido prisma de la ideología política [...] escamotea lo novedoso que hay en ella: la creación de un *mundo imaginario*, que, refundiendo y transformando en mito una heterogénea materia hecha de *recuerdos y desgracias y nostalgias personales*, realidades históricas y sociales y *abundantes dosis de invención*, trasciende su "modelo"¹⁸⁵ (188).

Respecto al otro gran eje que constituye Vargas Llosa desde el mismo título del ensayo, conviene decir que cualquier expresión o movimiento cultural que no se ajuste a su modelo neoliberal, capitalista, urbano y desarrollado desde la perspectiva del

¹⁸⁴ Ibídem, p. 77.

¹⁸⁵ Énfasis mío.

progreso científico-técnico, es percibido como un paradigma pasadista y reaccionario, incluido en el conjunto de realidades primitivas y bárbaras. De esta forma, tanto el indigenismo de Mariátegui, como el de Valcárcel, como otras formas de expresión cultural populares tales como el mito de Inkarrí, así como también hechos históricos de la naturaleza del Taqui Onkoy y proyectos transculturadores como el de Arguedas, son incluidos y juzgados como componentes de una utopía arcaica que se convierte en “una especie de antiutopía vargasllosiana: ideológica, mítica (171), andinista, agrarista, arcaica (219), colectivista (170), antirracionalista, racista, antimestiza (218-219), anticosteña y antilimeña (166)”¹⁸⁶.

2.2.2 Otra manera de ver las cosas.

Será interesante, para cerrar este capítulo dedicado al análisis del espacio enunciativo que se va construyendo Vargas Llosa a lo largo de su carrera intelectual para validar y legitimar su sistema estético-ideológico, cotejar la interpretación que éste ofrece sobre la novela de Arguedas *Yawar fiesta* con la que realiza Misha Kokotovic en otro artículo para comprobar que existe otra manera de ver y analizar las cosas que trasciende lecturas, quizás, demasiado superficiales, demasiado simplistas o demasiado interesadas.

La novela, ambientada en la localidad andina de Puquio, narra el conflicto que suscita la decisión de las autoridades, a través de un edicto gubernamental, de prohibir el *turupukllay*, una adaptación de la corrida de toros importada por los españoles en la que varios toreros, que muchas veces salen ebrios, se enfrentan al toro al mismo tiempo. Los cuatro *ayllus* o comunidades indígenas que conviven en Puquio, se oponen a la decisión y el alcalde y el consejo del pueblo se ven obligados a mediar en la contratación de un torero profesional de Lima que españolice y “civilice” la corrida. Las autoridades, con la ayuda del Centro Unión Lucanas, una organización de migrantes mestizos e indígenas originarios de Puquio y de la provincia de Lucanas que residen en Lima y que representan el papel de indigenistas urbanos, contratan definitivamente a un torero español para que sustituya a la colectividad en la lidia del toro. Los *ayllus* y los mistis “tradicionalistas” que abogaban por la preservación de la fiesta tradicional, después de su resistencia inicial, aceptan la imposición del edicto. Por otro lado, el desarrollo de una línea narrativa paralela va a acabar dinamitando el final: uno de los

¹⁸⁶ Ibídem, p. 76.

cuatro *ayllus*, K'ayau, recibe el permiso para capturar al Misitu, toro salvaje, propiedad del terrateniente Arangüena, que posee unas proporciones y una ferocidad tan exageradas que lo convierten en una bestia mitológica. K'ayau, después de una captura de tintes épicos, consigue capturar al toro y ofrecerlo para la corrida “españolizada”. Sin embargo, “el proyecto civilizador fracasa cuando Misitu resulta ser mucho toro para el torero profesional contratado en Lima”¹⁸⁷. El torero sale huyendo, el alcalde grita a los toreros indígenas que salten a la plaza dinamita en mano¹⁸⁸, y la novela acaba en clímax, con un torero empitonado y el toro tambaleándose por las heridas ocasionadas por la dinamita. La novela concluye, pues, con la victoria de los *ayllus*, que finalmente han conseguido burlar el edicto gubernamental.

Vargas Llosa, pese a reconocer los méritos lingüísticos de la “mistura” – “lenguaje persuasivo” cuya “factura formal” le confiere “categoría artística” (133)– y la habilidad técnica del narrador para pasar desapercibido siendo, según él, el protagonista principal– interpreta la obra como un claro alegato a favor de la preservación cultural indígena y en contra de la modernización. Para Vargas Llosa a la novela “la anima un propósito desmesurado: congelar el tiempo, detener la historia” (135)y, por tanto, es difícil imaginar una composición que “sea más *conservadora* que *Yawar Fiesta*” (148). El escritor, además, sostiene que Arguedas apuesta en esta obra por la versión más excluyente del indigenismo, “la racial y la cultural”(145) y que su final muestra la “voluntad de no desaparecer ni ser asimilada” (148) de la cultura indígena. Vargas Llosa, de esta forma, se queda en la versión más superficial y que más conviene a sus intereses para incluir a Arguedas –y la cultura que él defiende– dentro del grupo de lo “primitivo” y de lo “bárbaro”.

Sin embargo, hay otra manera de ver las cosas, no necesariamente verdadera, pero sí planteada teniendo más en cuenta la extraordinaria complejidad de las dinámicas culturales. Para Misha Kokotovic, muy al contrario de lo que sostiene Vargas Llosa, *Yawar fiesta* no se opone al proceso de modernización sino que propone una modernidad alternativa. La construcción de la carretera a Nazca en un tiempo récord de 28 días por parte de las comunidades indígenas de Puquio y la provincia de Lucanas, convirtiendo un tarea que debiera ser onerosa en un trabajo colectivo y festivo, le sirve a

¹⁸⁷ Misha Kokotovic: “Transculturación narrativa y modernidad andina: nueva lectura de *Yawar fiesta*”. En: Sergio Franco (ed.): *Hacia una poética* cit., p. 48.

¹⁸⁸ Parece que el elemento de la dinamita fue una invención de Arguedas.

Arguedas para “representar la tradición indígena como fuente de cambio social”¹⁸⁹. Por otro lado, con la captura del Misitu, animal con atributos mitológicos y divinos, los comuneros demuestran “que las fuerzas cósmicas encarnadas en el toro/*amaru* están, de hecho, sujetas al control humano”¹⁹⁰. Por lo tanto, lo que pone en juego la novela con el rechazo de la prohibición de la corrida, no es el proceso de modernización en sí, sino que éste sea impuesto desde fuera, desde las autoridades de Lima, porque las comunidades indígenas quieren tomar un rol activo en su propio proceso modernizador y desde los cauces de su propia cultura. Ese proyecto es el que también concibió Arguedas para el Perú y Vargas Llosa percibió como una “utopía arcaica”.

¹⁸⁹ Misha Kokotovic cit., p. 50.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 56.

Comentario final

Quizás no aportaría nada demasiado novedoso redundar en todo lo expuesto, comentado y analizado a lo largo de este estudio. Sin embargo sí que existe un último aspecto que aglutina de algún modo toda la carga dramática y todas las tensiones – irresueltas según lo acabado de demostrar con los proyectos alternativos y enfrentados de Arguedas y Vargas Llosa– que se arrastran desde la situación conflictiva que inauguró la Conquista. Tiene que ver con una ironía trágica que se produce en el cotejo entre un comentario de Arguedas en ese documento personal desgarrador que significan los “diarios” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en pleno tránsito para suicidarse, y el carácter global desautorizador y minimizador de méritos del ensayo con el que Vargas Llosa analizó la obra del escritor nacido en Andahuaylas. Antes de desvelar ese aspecto sugerido, habría que recordar que Vargas Llosa utiliza para la introducción de su ensayo el epígrafe “una relación entrañable” para calificar de ese modo su relación con Arguedas. Esa es una primera circunstancia, por lo que se aleja el tipo de relación que expresa ese sintagma del tratamiento que después recibe el escritor analizado, que viene a la memoria cada vez que se piensa en ese empeño deslegitimador que muestra Vargas Llosa de forma tan insistente para confirmar y demostrar que sus presupuestos estético-ideológicos tienen categoría de verdad –de verdad empírica y de verdad ética. Pero quizás la parte más cruel de toda la cuestión está en el aspecto antes insinuado. Se trata de una deferencia y un reconocimiento, un recuerdo, que Arguedas tiene para con Vargas Llosa durante uno de sus “diarios” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* a propósito de su polémica con Cortázar sobre el carácter de la literatura. Arguedas, que

debía haber escuchado de boca del propio Vargas Llosa, algún comentario elogioso hacia su obra, se lo agradece mencionándolo en su novela: “Así lo entendió Mario y, por eso, en vez de ningunear los resultados de esa experiencia los aprecia con entusiasmo”¹⁹¹. Nada más lejos de la realidad. Sin voluntad de caer a última hora en un comentario melodramático, cuando menos produce cierto desasosiego o desconsuelo pensar que, después de muerto, y habiendo muerto convencido de que Vargas Llosa sabía apreciar el mérito de su obra, ese “ninguneo” del que acusaba Arguedas a Cortázar será precisamente al que será sometida su obra por parte del escritor, Vargas Llosa, que apareció en los “diarios” como el ejemplo de sensibilidad y comprensión hacia el indigenismo literario de Arguedas. Lo más curioso es que Vargas Llosa no tuvo demasiados reparos en incorporar esa referencia a su ensayo para después decir que en la polémica Julio Cortázar “transparentemente llevó la razón” (43), lo cual resulta incluso más difícil de comprender. Pero el pasaje cierra el trabajo porque de alguna manera cifra la pervivencia y la persistencia de los dos modos de afrontar la realidad nacional desde la época de la Conquista. Los dualismos, los planteamientos binarios, las dicotomías que suscitó el choque de dos civilizaciones y dos culturas pervive de forma ciertamente intensa en algunas manifestaciones como las que se han visto en este trabajo. Autores como Arguedas intentaron reducir las distancias y escritores como Vargas Llosa siguen empeñados en agrandarlas, replanteando las históricas oposiciones en términos, más globales, de civilización y barbarie.

¹⁹¹ Arguedas, ZZ cit., p. 97.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Arguedas citadas en el trabajo.

Obra de ficción

ARGUEDAS, José María (2006) [1941]: *Yawar fiesta*. La Coruña: Ediciones del Viento

_____ (2004) [1958]: *Los ríos profundos*: Ricardo Glez. Vigil (ed.). Madrid: Cátedra

_____ (1974) [1961]: *El sexto*. Barcelona: Laia.

_____ (1973) [1964]: *Todas las sangres*. Barcelona: Losada.

_____ (1971): *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

_____ (1983) [1984]: *Relatos Completos*. Madrid: Alianza Editorial.

Obra varia

ARGUEDAS, José María (1950): “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Mar del sur* 9. Lima (enero-febrero de 1950): 66-72. También publicado en *Yawar fiesta*. Lima: Horizonte, 1980, pp. 7-17.

_____ (1998) [1975]: *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama (Selección y prólogo). México: Siglo XXI.

Obras de Vargas Llosa citadas en el trabajo.

Obras de ficción

VARGAS LLOSA, Mario (1963): *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1965): *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1969): *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1980): *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1984): *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1987): *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1993): *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.

Obras de otra índole

VARGAS LLOSA, Mario (1964): “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. En: *Visión del Perú*, nº 1, Lima. Agosto de 1964

_____ (1978): *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación..

_____ (1990): *Contra viento y marea III*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (2005) [1993]: *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara.

_____ (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2002) [2005]: *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

Otras obras citadas en el trabajo

BURGA, Manuel (2005) [1988]: *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Fondo editorial.

CORNEJO POLAR, Antonio (2005) [1980]: *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: CELACP.

_____ (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

DORFMAN, Ariel: “José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América”. En: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1970.

ESCAJADILLO, Tomás (1978): “Scorza antes de la última batalla”. En: *RCLL*. Lima, IV, N°s 7-8.

FLORES GALINDO, Alberto (1986): *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas.

FORGUES, Roland, PÉREZ Hildebrando y GARAYAR Carlos (eds.) (1991): *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru, pp. 47-58.

FRANCO, Sergio R. (2006): “Entre la abyección y el deseo: para una relectura de *El sueño del pongo*”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 311-330.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2004) [1995]: “Introducción” en: José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra.

GRAS, Dunia (2003): Manuel Scorza. *La construcción de un mundo posible*. Murcia: Colección de ensayos literarios de la A.E.E.L.H.

GRAZIANO, Frank (1998): “Un indigenismo sincrético: aspectos mesiánicos del mito del Inkarrí”. En: Mabel Moraña (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América.

KOKOTOVIC, Misha (2004): “El sendero de Vargas Llosa: violencia política y cultura indígena en *Lituma en los Andes*”. En: Mark R. Cox (ed.): *Pachaticray (el mundo al revés)*. Lima: San Marcos..

_____ (2006): “Transculturación narrativa y modernidad andina: nueva lectura de *Yawar fiesta*”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 39-60.

LANDREAU, John C (1998): “Hacia una relectura de la leyenda autobiográfica de José María Arguedas”. En: Mabel Moraña (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América, pp. 211-221.

MARTÍNEZ, Maruja y MANRIQUE, Nelson (eds.) (1995): Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después / [Seminario Internacional José María Arguedas, 25 años después, Lima, 9-11 de noviembre de 1994]. Lima: CEPES, DESCO, SUR.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1976) [1928]: Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Barcelona: Crítica.

MORALES ORTIZ, Gracia María (2006): “Bajo la mirada del Arayá: análisis temático y discursivo de *Amor mundo*”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 357-378.

PASTOR, Beatriz (1998): “La razón utópica del Inca Garcilaso”. En: Mabel Moraña (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América.

Primer Encuentro de Narradores Peruanos 1965: Arequipa, Perú. Lima: Casa de la Cultura de Perú, 1969.

RAMA, Ángel (1985): “La novela-ópera de los pobres”. En: *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, pp. 241-265. El artículo fue publicado originariamente en: *Revista Iberoamericana*, XLIX, número 122, Pittsburg, enero-marzo de 1983, pp. 1-41.

REBAZA-SORALUZ, Luis (1998): “La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística”. En: Mabel Moraña (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América.

RIVERA, Fernando (2006): “El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 177-196.

ROWE, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

_____ (1996): “Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario”. En: William Rowe: *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima: Mosca Azul Editores, pp. 65-78.

_____ (1996): “Arguedas y la hipótesis de Whorf revisitada”. En: *Ensayos arguedianos*. Lima: UNMSM, SUR, pp. 139-143.

SALLES-REESE, Verónica (1998): “Demonios y demonizados: mestizaje en el ámbito religioso andino”. En: Mabel Moraña (ed.): *Indigenismo hacia el fin del milenio*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Biblioteca de América.

SCORZA, Manuel (1991), *Queahcer*, Lima, DESCO, n°69, enero-febrero 1991, pp. 94-111.

SETTI, Ricardo A. (1988): *Diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: Intermundo.

TARICA, Estelle (2006): “El “decir limpio” de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 23-38.

USANDIZAGA, Helena (1991): “Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas”. En: *Hueso Húmero*, 27, pp. 115-132.

_____ (1998): “Ante las paradojas de la razón. Mario Vargas Llosa”. *Quimera*, 168, pp. 75-78.

_____ (2006): “*Amaru, winku, layk’a supay* o demonio: las fuerzas del mundo de abajo en *Los ríos profundos*”. En: Sergio Franco (ed.): *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Antonio Cornejo Polar, pp. 227-246.

VILLANES, Carlos (1996): “Introducción” en: Ciro Alegría: *Los perros hambrientos*. Madrid: Cátedra.

